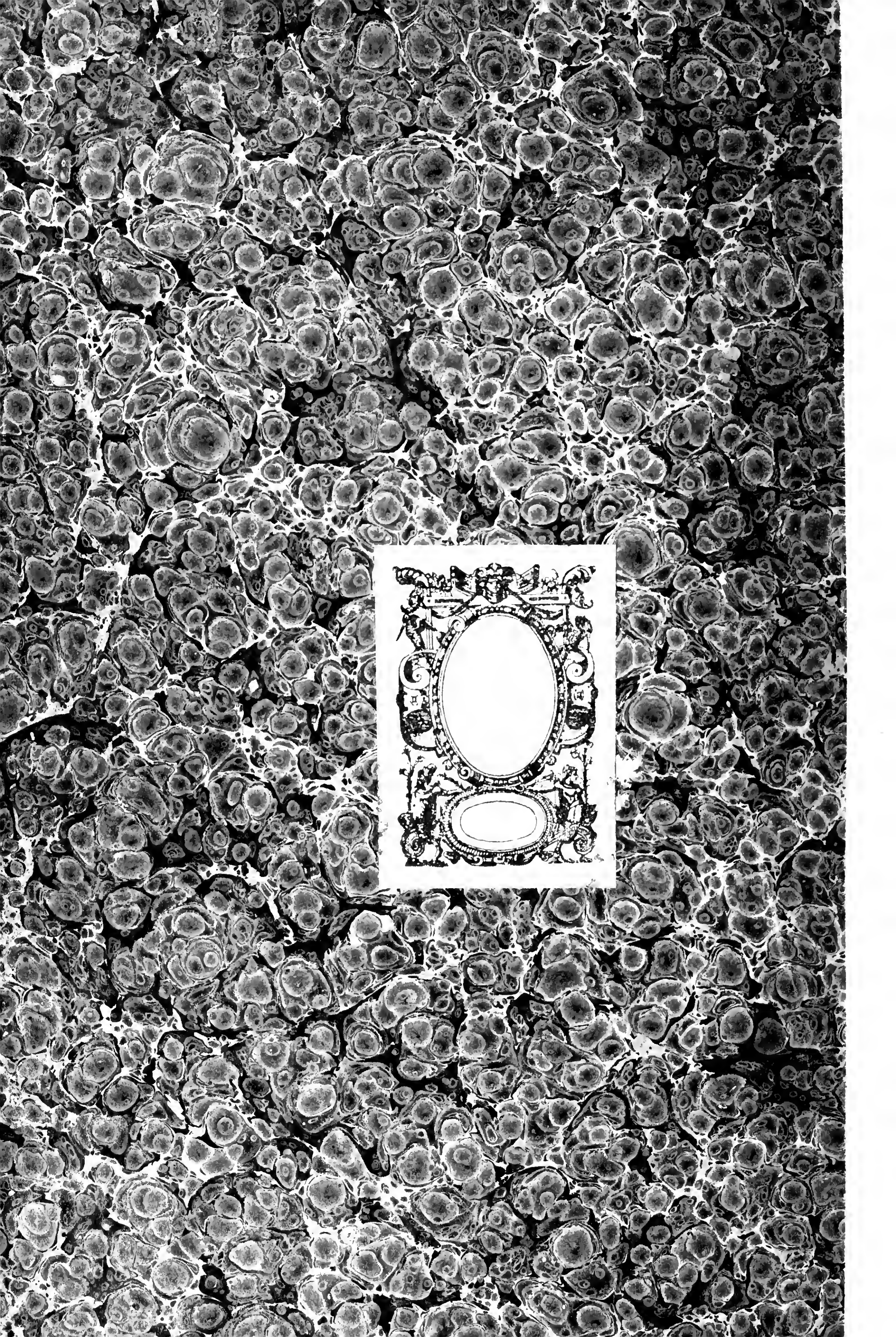
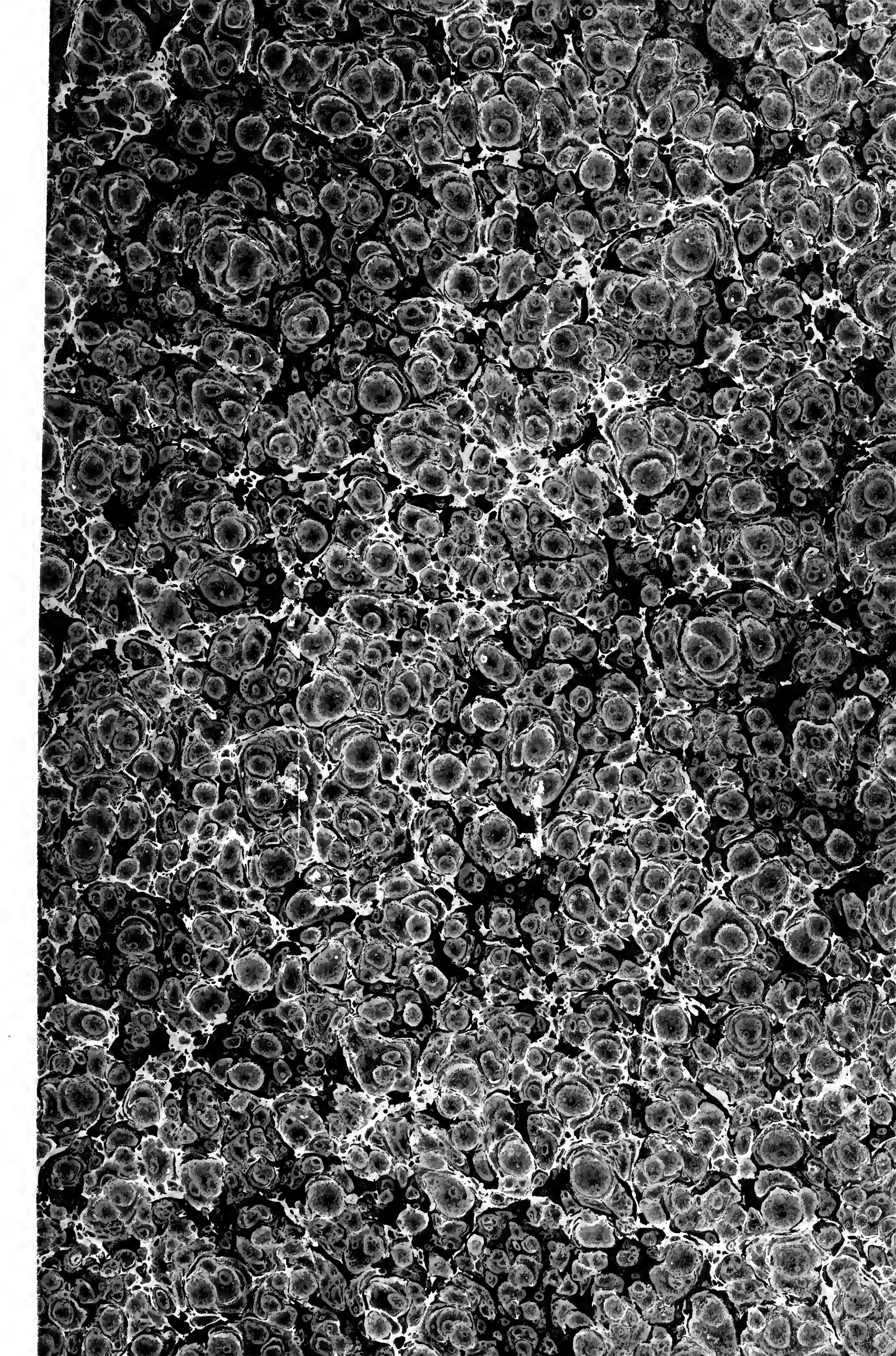






BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA E HISTORIA

# CRONICAS

DEL

# TIEMPO DE ISABEL II

POR

CARLOS CAMBRONERO

De la Biblioteca municipal de Madrid.

**Precio: SIETE pesetas.**

LA ESPAÑA MODERNA

López Hoyos, 6

MADRID

# LIBROS PUBLICADOS POR "LA ESPAÑA MODERNA"

**que se hallan de venta en su Administración,**

**calle de López de Hoyos, 6, Madrid.**

**Aguanno.**—La Génesis y la Evolución del Derecho Civil, 2 tomos, 15 pesetas.—La Reforma integral de la legislación Civil (segunda parte de La Génesis), 4 pesetas.
**Alcofarado.**—Cartas amatorias, 3 pesetas.
**Amiel.**—Diario íntimo, 9 pesetas.
**Anónimo.**—¿Académicas?, 1 peseta.—Currita Albornoz, 1 peseta.
**Antoine.**—Curso de Economía social, 2 tomos, 16 pesetas.
**Arenal.**—El Derecho de Gracia, 3 pts.—El visitador del preso, 3. El Delito Colectivo, 1,50.
**Arnó.**—Servidumbres rústicas y urbanas, 7 p.
**Arnold.**—La crítica en la actualidad, 3 ptas.
**Asensio.**—Vida de Fernán Caballero, 1 peseta.—Pinzón, 3 pesetas.
**Asser.**—Derecho internacional privado, 6 pts.
**Bagehot.**—La Constitución inglesa, 7 ptas. —Leyes científicas del desarrollo de las naciones, 4 pesetas.
**Baldwin.**—Elementos de Psicología 8 ptas.
**Balzac.**—Eugenia Grandet, 3 pesetas.—Papá Goriot, 3 pesetas.—Ursula Mirouet, 3 pesetas.—César Birotteau, 3 pesetas.—La quiebra de César Birotteau, 3 pesetas.
**Barbey d'Aurevilly.** El cabecilla, 3 pesetas.—El dandismo, 3 pesetas —Venganza de una mujer, 3 pesetas.—Las diabólicas, 3 pesetas.—Una historia sin nombre, 3 pesetas.—La Hechizada, 3 pesetas.
**Barthelemy-Saint-Hilaire.**—Buda y su religión, 7 ptas.
**Baudelaire.**—Los paraísos artificiales, 3 p.
**Becerro de Bengoa.**—Vida de Trueba, 1.
**Bergeret.**—Vida de Mouton (Mérinos), 1 pta.
**Berzeviczy.**—Beatriz de Aragón, 7 ptas.
**Boccardo.**—Historia del Comercio, de la Industria y de la Economía política, 10 ptas.
**Boissier.**—Cicerón y sus amigos, 8 pts.—La Oposición bajo los Césares 7 pesetas.
**Bouchot.**—Historia de la literatura antigua, 6 ptas.
**Bourget.**—Vida de Taine, 50 céntimos.
**Bréal.**—Ensayo de Semántica, 5 pesetas.
**Brédif.**—La elocuencia política en Grecia, 7.
**Bret Harte.**—Bloqueados por la nieve, 2 ps.
**Bryce.**—La República Norteamericana, dos tomos, 13 ptas.—El gobierno de los Estados en la República Norteamericana, 7 ptas.—Los partidos políticos en los Estados Unidos, 6.
**Brooks Adams.**—La ley de la civilización y de la decadencia de los pueblos, 7 ps.
**Bunge.**—La Educación, 12 ptas.
**Burgess.**—Ciencia política y Derecho constitucional comparado, dos tomos, 14 ptas.
**Burnouf.** — Las religiones, Literatura y Constitución social de la India, 7 pesetas.
**Buylla, Neumann, Kleinwachter, Nasse, Wagner, Mithof y Lexis.**—Economía política, 2 tomos, 10 pesetas.
**Caillaux.**—Los impuestos en Francia, 3 tomos, 18 pesetas.
**Cambronero.**—Las Cortes de la Revolución, 4 ptas.
**Campe**—Historia de América, dos tomos, 6 p.
**Campoamor.**—Vida de Cánovas, 1 peseta.—Ternezas y flores: Ayes del alma: Fábulas, 3 pesetas.—Doloras y humoradas, 3 pesetas.
**Carlyle.**—La Revolución francesa, 3 ts., 24 ps. —Pasado y presente, 7 pesetas.
**Carnevale.** — La Cuestión de la pena de muerte, 3 pesetas.
**Caro.**—Filosofía de Goethe, 6 pesetas.—El pesimismo en el siglo XIX, 3 pesetas.—El suicidio y la civilización, 3 pesetas.—Costumbres literarias, 3 pesetas.
**Castro.**—El Libro de los Galicismos, 3 ps.
**Champcommunale.**—La Sucesión Abintestato en Derecho internacional privado, 10 pts.
**Chassay.**—Los deberes de la mujer en la familia, 3 pesetas.
**Cherbuliez.**—Miss Rovel, 3 pesetas.—La tema de Juan Tozudo, 3 pesetas.—Amores frágiles, 3 pesetas.—Paula Meré, 3 pesetas.—Meta Holdenis, 3 pesetas.
**Colombey.**—Historia anecdótica del duelo, 6
**Collins.**—Resumen de la filosofía de Herbert Spencer, 2 tomos, 15 pesetas.
**Comte.**—Principios de Filosofía positiva, 2.
**Coppée.**—Un idilio, 3 pesetas.
**Couperus.**—Su Majestad, 3 pesetas.
**Darwin.**—Viaje de un naturalista alrededor del mundo dos tomos, 15 pesetas.
**Daudet.**—Jak, dos tomos, 6 ptas.—Novelas del lunes, 3 ptas.—Cartas de mi molino, 3 pesetas.—Cuentos y fantasías, 3 ptas
**Delorme.**—César y sus contemporáneos, 6 p.
**Deschanel.**—Lo malo y lo bueno que se ha dicho de las mujeres, 7 pesetas.
**Dœllinger.**—El Pontificado, 6 pesetas.
**Dorado Montero.**—Vida de Concepción Arenal, 1 pta.
**Dostoyuski.**—La novela del presidio, 3 p.
**Dowden.**—Historia de la literatura francesa, 9 pesetas.
**Dumas:** Actea, 2 ptas.
**Eltzbacher.**—El Anarquismo según sus más ilustres representantes, 7 pesetas.
**Ellen Key.**—El amor y el matrimonio, 6 p.
**Ellis Stevens.**—La Constitución de los Estados Unidos, 4 pesetas.
**Emerson.**—La Ley de la vida, 5 ptas.—Hombres simbólicos, 4 ptas. — Ensayo sobre la Naturaleza, 3,50 ptas.—Inglaterra y el carácter inglés, 4 ptas.—Los veinte ensayos, 7 ptas.
**Engels.**—Anti-Dhüring o revolución de la ciencia, de Eugenio Dhüring, 7 ptas.
**Fernández Guerra.**—Hartzenbusch.
**Fernan-Flor.**—Vida de Zorrilla, 1 peseta. De Tamayo, 1 peseta.
**Ferrán.**—Obras completas, 3 pesetas.
**Ferri.**—Antropología criminal, 3 pesetas.
**Finot.**—Filosofía de la longevidad, 5 ptas.
**Fisher.**—Economía política y geométrica, 8.
**Fitzmaurice-Kelly.**—Historia de la Literatura española, 10 pesetas.
**Flaubert.** Un corazón sencillo, 3 pesetas.
**Flint.**—La Filosofía de la Historia en Alemania, 7 pesetas.
**Fouillée.**—Novísimo concepto del Derecho en Alemania, Inglaterra y Francia, 7 ptas. —La Ciencia social contemporánea, 8 ptas. —Historia de la Filosofía, 2 tomos, 12 ptas. —La Filosofía de Platón, 2 tomos 12 ptas.—Compendios de los grandes filósofos, 2 tomos 12 pesetas.
**Fournier.**—El Ingenio en la Historia, 3 pts.
**Framarino.**—Lógica de las pruebas, 2 tomos, 15 pesetas.
**Fromentin.**—La Pintura en Bélgica y Holanda, 6 pesetas.
**Gabba.**—Derecho civil moderno, 2 ts., 15 ptas.
**Garnet.**—Historia de la Literatura italiana, 9 pesetas.
**Garofalo.**—La Criminología, 10 pesetas.—Indemnización á las víctimas del delito, 4 pesetas.—La superstición socialista, 5 ptas. —El delito como fenómeno social, 4 pesetas. Justicia y Civilización, 4 pesetas.
**Gautier.**—Vida de Heine, 1 peseta.—Las bombas prusianas, 3 pesetas.—Nerval y Baudelaire, 3 pesetas.—Madame de Girardin y Balzac, 3 pesetas.
**Gay.**—Los salones célebres, 3 pesetas.
**George.**—Protección y librecambio, 9 ptas. —Problemas sociales, 5 pesetas.
**Girard.**—La elocuencia ática, 4 ptas.—El sentimiento religioso en la Literatura griega, 7 pesetas.
**Giuriati.**—Los errores judiciales, 7 pesetas. —El Plagio, 8 pesetas.

# CRÓNICAS DEL TIEMPO DE ISABEL II

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA E HISTORIA

# CRONICAS

DEL

# TIEMPO DE ISABEL II

POR

CARLOS CAMBRONERO

MADRID
LA ESPAÑA MODERNA
López Hoyos, 6






Imp. y encuad. de V. Tordesillas, Tutor, 16, Madrid.—Teléfono 2.043.

AL ILMO. SR. D. FRANCISCO RUANO Y CARRIEDO

*En testimonio de consideración y afecto, su amigo y subordinado,*

*El Autor*

# ÍNDICE

## Primera serie.

# CRÓNICAS DEL TIEMPO DE ISABEL II

## PRIMERA SERIE

### Diversiones públicas.

Para formar concepto de una época, conviene saber cómo se divertía la gente, el gusto del público que sostenía los teatros y el género de espectáculos que prefería; por esto, el conocimiento de las diversiones que se ofrecieron a los habitantes de Madrid durante el reinado de Isabel II, es factor no despreciable para calificar aquella sociedad que ha pasado oficialmente a la Historia, si bien quedamos todavía algunos testigos de los acontecimientos verificados en la segunda mitad del espacio del tiempo que comprenden estos apuntes.

Dividiremos nuestras crónicas en cuatro períodos: 1.° De 1830 a 1839.—2.° De 1840 a 1849.—3.° De 1850 a 1859.—Y 4.° De 1860 a 1868. En cada ciclo trataremos, con la brevedad que nos sea posible para no cansar al lector, de los teatros de verso, como entonces se decía, de las óperas, zarzuelas y conciertos musicales, de la coreografía teatral y bailes públicos, de los circos, de los toros y de las demás diversiones, a las que, por su difícil clasificación, daremos el nombre de Variedades.

Y basta de preámbulo.

## *Primer período, 1830 a 1839.*

### TEATRO DEL PRÍNCIPE

Mucho dejaba que desear la situación del teatro español en 1830; la literatura dramática se hallaba en una decadencia indiscutible, alimentándose los teatros de innumerables traducciones, no todas guiadas con buen acierto.

«Tocaba, pues, a los hombres nuevos—decía nuestro amigo y maestro Mesonero Romanos (1),—a los jóvenes estudiosos, la importante tarea de suplir la ausencia de los ingenios ya conocidos, de alimentar aquel fuego sagrado que a impulsos de la intolerancia parecía apagarse ya.

»D. Antonio Gil y Zárate y D. Manuel Bretón de los Herreros fueron los dos que primeramente osaron dar un paso hacia tan noble objeto, y luchar con los obstáculos, con las censuras, con la ignorancia, y con lo que es peor, hasta con la indiferencia general. El primero de los dos había ya compuesto, en 1822, sus dos piezas tituladas *¡Cuidado con las novias!* y *El entremetido*, ambas al gusto francés y con ciertas reminiscencias de Moratín, las cuales piezas consiguieron llamar la atención del público hacia su modesto e ignorado autor. El nombre del segundo apareció por primera vez en los carteles del teatro el 14 de Octubre de 1824, anunciando su comedia titulada *A la vejez viruelas*, que fue escuchada con interés.

»Ambos continuaron con ahinco la noble tarea que se habían impuesto, y ya trasladando a nuestra escena las más notables producciones contemporáneas del teatro francés, ya produciendo algunas suyas, cultivando siempre los recuerdos clásicos, siguieron por más de diez años trabajando con constancia, para volver a llamar la atención del público hacia el teatro y los autores dramáticos.

(1) *Semanario Pintoresco:* Diciembre, 1842.

»De los trabajos más importantes del Sr. Gil y Zárate en aquella época, fue la comedia en cinco actos, titulada *Un año después de la boda,* interesante y esmerada composición, la más notable de su autor en lo que podremos llamar *su primera manera*, y que, conservando la sencillez del plan y el objeto moral de las de Moratín, aspiraba a cierto grado de elevación en el tono, a pintar una sociedad un tanto más elegante, aunque más reducida y menos original.

»El Sr. Bretón de los Herreros, dando desde luego muestras de esa gran fecundidad de que le ha dotado el cielo, ofreció también por entonces otras dos comedias muy notables: *Los dos sobrinos* y *A Madrid me vuelvo;* la primera le adquirió para los hombres de estudio el título de autor dramático; la segunda hizo que el público le saludase con el no menos grato de autor popular. *La Marcela o ¿a cuál de los tres?*, representada en 1831, comedia ingeniosa y escrita con sujeción a las reglas, aunque siguiendo en el estilo el buen sabor de nuestros antiguos dramáticos, acabó de fundar la reputación de su joven autor.

»Entretanto que estos escritores y algún otro, como don Francisco Flores Arenas, autor de la linda comedia *Coquetismo y presunción*, cultivaban por acá el arte dramático, según las tradiciones recibidas de sus antecesores, una gran revolución literaria se obraba en el vecino reino, cuyos ingenios, rebelados contra el no contradicho decálogo de Horacio y Boileau, acababan de levantar la nueva bandera de lo que apellidaron *romanticismo*, y cambiaron en pocos meses la faz de los teatros de Europa.»

Durante toda esta década se debatió extensamente la cuestión del romanticismo, en la Prensa y en los círculos literarios; siendo notables, entre otros, los discursos que pronunciaron en el *Ateneo*, Martínez de la Rosa y Alcalá Galiano, y en el *Liceo*, Patricio Escosura y Espronceda, sin olvidar los concienzudos artículos que publicó en el periódico *El Tiempo*, de

Cádiz, D. Alberto Lista. Todos convenían en que debía permitirse mayor vuelo a la fantasía, rompiendo los moldes recomendados por Moratín al hacerse defensor de las llamadas *unidades dramáticas*, lugar, tiempo y acción; pero se ponían de parte de aquel maestro en lo de que las obras dramáticas debían perseguir un fin moral, circunstancia que consideraba secundaria la escuela romántica; pues para ésta lo principal era excitar el interés del público, cualquiera que fuese el medio pertinente a conseguir este resultado. Así, pues, el romanticismo descansaba no sólo en lo extrínseco, sino en lo intrínseco, es decir, en el fondo y en la forma de las obras dramáticas. Por eso ponía reparos graves D. Alberto Lista a los dramas de Víctor Hugo.

Los párrafos que de Mesonero hemos transcripto nos dan idea cabal del estado anémico de la literatura dramática española al comenzar la época de Isabel II; estado que fue, aunque paulatinamente, mejorando merced al impulso que diera a las artes y a las letras la Reina Gobernadora D.ª María Cristina. Abolió la censura de los teatros, permitió que estuvieran abiertos durante la Cuaresma, excepción hecha de los viernes y de la Semana Santa, y autorizó la representación de obras prohibidas por disposición de los ministros de Fernando VII, como *El hipócrita*, de Molière, traducida por el famoso don José Marchena.

El primer éxito grande que encontramos en este período es el de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, comedia original de Bretón de los Herreros, interpretada por la Concha Rodríguez, Latorre, José Valero, García Mate y Antonio Guzmán. «El autor—decía *El Diario* de 30 de Diciembre de 1831—se ha propuesto conciliar en esta producción la sencillez y regularidad de la comedia moderna con el lujo poético que caracteriza a la antigua, sin perjuicio de la viveza y naturalidad que reclama un diálogo destinado a hacer reir a expensas de ciertos caracteres que intervienen en la fábula.» Se representó durante una semana, lo cual era mucho para aquellos tiempos, y quedó de

repertorio, de tal manera, que ocho años después seguía poniéndose en escena para cubrir claros.

De 1834 a 1838 se presentaron al público varios principiantes, que luego alcanzaron unos justa y merecida fama, y otros abandonaron la carrera de las letras por la política, que, indudablemente, les ofrecía mejor porvenir.

Mariano José de Larra, conocido por el pseudónimo *Fígaro*, dió su primera producción dramática (1) en 24 de Setiembre de 1834, poniendo en el anuncio del *Diario* el reclamo siguiente:

«Decidida la empresa a fomentar por cuantos medios están a su alcance, las composiciones originales que tanto escasean en nuestra moderna literatura dramática, no podía menos de acoger con celoso afán un drama que, como el *Macías*, se recomienda, cuando menos, por el notorio interés de su argumento y por la pintura de las costumbres nacionales de la Edad Media. Así es, que nada ha perdonado para favorecer su mejor éxito, a cuyo objeto han coadyuvado, con no menor anhelo, los actores. ¡Ojalá que todos esos esfuerzos, unidos a los del autor, encuentren la deseada recompensa en el juicio que del *Macías* forme este ilustrado público.»

Interpretaron el drama la Concha Rodríguez, la Jerónima Llorente, Carlos Latorre y García Mate, y aunque los cuatro eran de primer orden, y la obra fue aplaudida, no duró en el cartel más que cuatro noches.

El 1.° de Marzo de 1836 se estrenó *El Trovador*, a beneficio del *gracioso* D. Antonio Guzmán, quien «tenía una complacencia, aprovechando la ocasión que se le presentaba, de ofrecer al público de Madrid la primera composición original de un joven patriota, que voluntariamente acababa de alistarse en las filas de los defensores de la libertad». Guzmán no

(1) Había escrito en 1832 el libreto de la ópera *El rapto*, de que hablaremos en su lugar; pero el buen nombre del autor merece que pasemos por alto este ensayo que tuvo un éxito poco halagüeño.

tomó parte en la representación del drama, y sí sólo en la de una pieza que se hizo después. La ejecución de *El Trovador* estuvo a cargo de la Concha Rodríguez, de Bárbara Lamadrid, de Latorre y de Julián Romea. El éxito fue espontáneo, general, sin distingos, y el joven *voluntario* Antonio García Gutiérrez adquirió aquella noche la categoría de autor dramático. La obra se hizo diez noches, casi seguidas.

En 23 de Mayo del mismo año 1836 presentó su primer obra dramática D. Ramón Navarrete y Landa, con *Elvira de Albornoz*. El autor escribió poco para el teatro, se dedicó más bien a las revistas de salones, trabajos que firmaba con el pseudónimo de *Asmodeo*.

En 3 de Junio de 1837 se estrenó *La corte del Buen Retiro*, primera producción de Patricio Escosura, que fue de los que abandonaron la literatura, aunque no del todo, por la política.

En 24 de Julio de 1837, estreno de *Doña María de Molina*, primera producción dramática de D. Mariano Roca de Togores, luego Marqués de Molins. «El autor—decía el *Diario*,—al presentar en nuestro teatro una de las heroínas más célebres de nuestra Historia, no se ha propuesto observar servilmente los preceptos clásicos, ni seguir a ciegas el rumbo adoptado por los románticos.» Se representó nueve días seguidos, por la Baus, Latorre, Romea, García Luna y González Mate.

D. José de Castro y Orozco dió al público su primera, y quizás única producción, pues no recordamos otra suya, en 15 de Agosto de 1837; titúlase *Fray Luis de León o El siglo y el claustro*. Se representó cuatro noches consecutivas, por la Llorente, Matilde Díez, García Luna, Julián Romea y Perico Sobrado. El autor se dedicó por completo a la política, donde le vemos figurar años adelante.

D. Gaspar Fernando Coll dió su primera producción, en 28 de Agosto de 1838, con *Adel el Zegrí:* lo representó Matilde Díez, la Baus, Latorre y Romea. Dos noches de cartel.

D. Luis González Brabo, aquel ministro de Isabel II que,

por la intransigencia de su carácter, fue causa, en gran parte, de la revolución de 1868, demostraba ya en su juventud los bríos con que se aprestaba a la lucha, anunciando en el *Diario* el estreno de su primera producción dramática, titulada *Intrigar para morir*, con el siguiente aviso:

«El asunto, de pura invención, no se apoya en la Historia, ni se ha recurrido al auxilio de aparato escénico, en decoraciones y trajes, para producir el efecto a que también se puede aspirar por otros medios. En esta ingenua manifestación no se envuelve, sin embargo, pretensión alguna, pero sí se desea interesar con ella la ilustrada benignidad de un público que tantas pruebas de benevolencia tiene dadas a los ingenios que se esfuerzan por sacar nuestro abandonado teatro de la vergonzosa dependencia en que se ha visto.»

Le representaron la obra Matilde Díez, García Luna y Romea, y no resistió más que tres noches.

Ni los tratados de literatura, ni la crítica, ni las revistas de periódicos, ni las gacetillas, suelen a veces poner en claro el éxito de una obra dramática; resulta más seguro consultar la taquilla del despacho de billetes, es decir, el anuncio diario de la sección de espectáculos de la Prensa, pues allí podremos apreciar que dramas como *Angelo, tirano de Padua,* y *Hernani*, de Víctor Hugo, con *Marino Faliero,* de Casimiro Delavigné, precedidos de pomposos reclamos por parte de la empresa, y francamente aplaudidos en la noche de la primera representación por el público selecto que concurre a los estrenos, no se pudieron sostener muchos días en el cartel, prueba de que no producían los rendimientos esperados.

Hagamos historia.

El día en que se estrenó *Lucrecia Borgia*, drama del que habían hecho desmedidos elogios los periódicos franceses, y que la empresa esperaba causase asombro general a los habitantes de Madrid, se puso como preámbulo al anuncio del *Diario de Avisos* lo siguiente:

«Es indudable que el gusto general en punto a literatura

dramática ha variado notablemente de algunos años a esta parte. Las producciones de nuestro teatro antiguo han ido perdiendo su prestigio, hasta el extremo de ejecutarse ya en estos últimos años casi siempre para tan reducido número de espectadores, que podían contarse de una ojeada, y esto a pesar de ser representadas por los mismos actores que en ellas han adquirido justa celebridad. En vano se ha procurado reanimar a este género en su agonía con refundiciones encargadas a los mejores ingenios, y con reproducir sobre la escena comedias ya olvidadas, de los más célebres autores del siglo XVII, ejecutándolas tales como las escribieron, y procurando escoger aquellas en que más libremente campeó su lozana imaginación. Preciso ha sido, pues, el renunciar casi del todo a un género que formaba antes la base del repertorio de nuestros teatros.

»La comedia clásica, introducida a fines del siglo pasado, es poco más feliz: raro es el día en que se logra reunir más de cien personas en la representación de una obra maestra de Moratín; cortísimo es el número de comedias de esta clase que en la actualidad se escriben; efímero el triunfo de las pocas que se aplauden; y como los escritores nacionales no bastan a satisfacer el general afán de novedades, hay que recurrir a traducciones que, en punto a comedias de costumbres, se adaptan difícilmente a la escena española.

»El drama llamado *sentimental* por unos, y *llorón* por otros, que tan afortunado fue a principios de este siglo, hace ahora bostezar o reir. La llamada *comedia de espectáculo* por el estilo de *El perro de Montargis*, ya no se tolera sino en las tardes de los días festivos; el género de dramas que ha reemplazado a este último en los teatros subalternos de París, y que impropiamente se ha denominado *romántico*, porque se aparta, muchas veces gratuitamente, de todas las reglas, también ha caducado ya entre nosotros, aunque pareció anunciarle mayor aceptación y más larga vida la gran boga que tuvo *La vida de un jugador*. Por manera que se hace cada día más difícil el acertar con los medios de satisfacer las exigencias del público.

»Se ha dicho, y acaso no sin fundamento, que esta dificultad nace principalmente de la instabilidad de gustos y opiniones que lleva consigo la época de transición en que nos hallamos; que ya es forzosa una verdadera revolución literaria, y que, en materia de espectáculos teatrales, nada puede convenir tanto al severo carácter de las ideas modernas como el drama grave, profundo, filosófico, de la novísima escuela francesa, a cuya cabeza brillan Víctor Hugo y Alejandro Dumas, y que no habiendo hecho conocer aún al público de Madrid nada de esta escuela, en medio del cúmulo de traducciones que por desgracia invaden todavía nuestro teatros, faltaba hacer la prueba más esencial para conocer el rumbo que puede darse a la moderna escena española» (1).

Pues a pesar de este bombo, *Lucrecia Borgia,* que se estrenó el 18 de Junio de 1835, no duró en el cartel más que hasta el día 23, poniéndose otra vez una sola noche, el 1.° de Agosto, con el aliciente, para el público, de un nuevo y sorprendente efecto de luna, merced a cierta combinación de luces que hasta entonces no se había podido conseguir.

En cambio, *Muérete y verás*, de Bretón, un juguetillo que se anunció sencillamente y sin reclamos, se ejecutó dos días más y quedó de repertorio. No era mucho dos días, pero ya hemos visto la rapidez con que pasaban por el cartel las obras que alcanzaban buen éxito. Madrid tenía escasamente unos 230.000 habitantes, y dígase lo que se quiera, no estaba tan generalizada como hoy la afición al teatro. Sin embargo, *La redoma encantada* se estrenó el 28 de Octubre de 1839, y duró en los carteles cerca de un mes, indicio de que producía entradas por haberle gustado al público (2). La hicieron Teodora,

---

(1) Aquí hay una equivocación, quizá a sabiendas, porque *Lucrecia Borgia*, como todos los dramas de Víctor Hugo, no representaba ya una escuela nueva, sino que era un ejemplar del romanticismo, un modelo, y de gran relieve, dentro del género.

(2) Francisco Lucini, pintor escenógrafo y director de la maquinaria, tenía pintadas once decoraciones a su capricho, y con esta base encargó la

María Vierge, Francisca Casanova, García Luna, Lombía, Fabiani, Antonio Campos, Lumbreras, Alverá y otros.

«*La redoma encantada*—decía un crítico—es una obra maestra, considerada tal como es en sí: como comedia de magia. La originalidad del pensamiento capital sobre el que está fundado su argumento, la finura y buen tino con que está desenvuelto y el modo ingenioso y dramático con que se presentan los accesorios, colocan a esta composición en primera línea entre las de su género.»

Vaya otro ejemplo: hallábase de paso en esta corte, por Agosto de 1839, un actor de provincias, llamado Joaquín González, que no llegaba a tener cinco pies de estatura y pesaba 18 arrobas; éste había representado con aplauso en Barcelona, Valencia, Murcia, Granada, Málaga y Cádiz, una pieza en un acto, de Bretón, titulada *El hombre gordo*, y como recurso por ver si se conseguía animar el teatro, se contrató por una noche a González, a fin de que representase su obra favorita, para la que tenía condiciones adecuadas como ningún actor. Cayó bien la idea, y *El hombre gordo* se hizo en el Príncipe once noches, aunque no seguidas, repitiéndose tres veces la función de despedida. Lo que no había podido conseguir Víctor Hugo con un *chef d'œuvre*, lo consiguió Bretón con un juguete literario y un actor de segundo orden, por más que era indudablemente artista de peso.

González había sido cajista de imprenta. Siéndole luego imposible continuar en la escena, por su gordura, aunque tenía relativamente mucha agilidad, se hizo apuntador; pero también tuvo que abandonar su nueva profesión, porque no había *concha* donde cupiese.

---

empresa a D. Juan Eugenio Hartzenbusch que escribiese una comedia de magia, como lo ejecutó con gran acierto, y dió al público *La redoma encantada*. Resulta, pues, que la comedia se escribió para las decoraciones. Siguiendo la costumbre de representar comedias de magia en tiempo de ferias, se quiso poner en escena *La redoma* a mediados de Setiembre, pero las dificultades que ofrece siempre el estreno de este linaje de obras lo retrasó hasta fines de Octubre.

Para que el lector se forme idea del gusto del público durante esta época, vamos a hacer relación de algunas obras que se representaron en el teatro del Príncipe, durante el período de 1830 a 1839, sin mencionar el repertorio del siglo XVII y el de la época anterior inmediata a la que relatamos:

*Gonzalo de Córdoba*, por D. Manuel Hernando Pizarro, con decoraciones nuevas y gran aparato.

*El gastrónomo sin dinero*, por Ventura de la Vega.

*La expiación*, traducida por el mismo (1).

*Oros son triunfos* y *El tutor inglés*, traducciones de D. José María Carnerero.

*Astucia contra la fuerza*, traducción de Bretón de los Herreros.

*El mante jorobado*, por D. Manuel Eduardo Gorostiza.

*Shakspeare enamorado*, *Miguel y Cristina*, *El testamento* y *Acertar errando o El cambio de diligencia*, traducciones de Vega.

*La familia del boticario*, por Bretón.

*El Cid*, de Corneille, traducido por D. T. G. S. A. (¿D. Tomás García Suelto?)

*Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, traducida por Bretón.

*Don Alvaro o La fuerza del sino* (22 Mayo 1835), por el Duque de Rivas.

*Blanca de Borbón*, por D. Antonio Gil y Zárate.

*Angelo, tirano de Padua*, de Víctor Hugo, traducción anónima.

*Los hijos de Eduardo* (4 Octubre 1835), de Casimiro Delawigné, traducida por Bretón.

*El marido ambicioso*, traducción de Carnerero.

---

(1) Hallándose D. Ventura en cama, retenido por una dolencia que no le impedía dedicarse a trabajos mentales, dictó la traducción a nuestro padre, de quien era amicísimo, con cuyo auxilio pudo terminarla en un plazo breve, por exigirlo así la empresa con apremiantes avisos.

*Luis Onceno*, traducción de Carnerero. Se había estrenado en 1825.

*Aben-Humeya* (8 Junio 1836). La traducción del *Cid*, de Corneille, resultaba un caso peregrino para los españoles; pero el estreno de *Aben-Humeya* es más peregrino todavía, porque el autor, Martínez de la Rosa, lo escribió en francés para que se lo representasen en París, como se realizó, y después hizo una traducción española, a fin de que la obra, aun siendo original, resultase traducida.

*La redacción de un periódico*, por Bretón.

*Hernani*, de Víctor Hugo (25 Agosto 1836). No gustó el acto quinto, y se suprimió en las demás representaciones.

*El compositor y la extranjera*, traducción de D. Juan del Peral.

*Incertidumbre y amor*, por D. Eugenio de Ochoa.

*Las capas*, tradución de Vega.

*Carlos II el Hechizado*, por Gil y Zárate (2 Noviembre de 1837).

*El Rey monje*, por García Gutiérrez.

*Don Jaime el Conquistador*, por Patricio de la Escosura.

*La mujer de un artista* (10 Agosto 1848), de Scribe y de Vanderbuch (autor de *El pilluelo de París* y *El sargento Federico*). La tradujo Vega y la representaron Matilde, Romea, Sobrado y Guzmán. Dicen que fue un primor de ejecución.

*Macbeth*, de Shakspeare, traducción de García Villalta, para el beneficio de Matilde Díez, con objeto de dar a conocer al gran dramaturgo inglés, pues aquí no se había representado más que *Otello*. No hizo gran efecto.

*No ganamos para sustos*, por Bretón, imitación afortunada del teatro del siglo XVII.

*El Conde Don Julián*, drama escrito en variedad de metros por D. Miguel Agustín Príncipe. Lo desempeñaron la Baus, Teodora, Luna, Lombía, Pedro López y doce personajes más, con acompañamiento de condes, duques, esclavos, moros, go-

dos, judíos y fantasmas. De este drama es aquella frase tan conocida, que el autor pone en boca del protagonista:

Miente la tradición; miente la Historia.

*Cada cual con su razón*, drama en tres actos, de Zorrilla, por Bárbara, la Llorente, Luna, Lombía y López: las tres *eles*, como les llamaban. Luna salió vestido con la propiedad que le distinguía, según dijo la prensa.

*El ramillete y la carta*, comedia en dos actos, traducida por D. Juan Lombía. Es modelo de argumentos enrevesados, y, por lo tanto, difíciles de entender en una primera audición; pero el público se rió grandemente, y cuando la graciosa Teodorita pidió un aplauso al final de la obra, el público colmó con creces los deseos de la actriz. «¿Cómo negar—decía *El Entreacto*—cosa tan merecida, y más pidiéndolo una niña con unos ojos tan gachones?»

*La degollación de los inocentes*, drama traducido del francés por D. Gaspar Fernando Coll y D. Isidoro Gil. Se recibió de París el 11 de Diciembre de 1839 (1), y se representó el 24 de aquel mes; de modo que en trece días se tradujo, se copiaron los papeles, se ensayó y se pintaron las decoraciones; ejemplo notable de actividad.

En resumen: según noticia publicada por *El Entreacto*, desde el 26 de Marzo de 1837 hasta fin de Octubre de 1839, se estrenaron en el teatro del Príncipe quince obras originales, número escaso para lo que debía esperarse en una población donde existía un núcleo importante de buenos escritores dramáticos.

De actrices y actores marchábamos bien durante esta época: teníamos a Concepción Samaniego; las tres hermanas Antera, Teresa y Joaquina Baus; la Concha Rodríguez, la Jerónima Llorente, la Lorenza Campos, la Josefa Virg, la Bárbara Lamadrid, su hermana Teodora, Juana Pérez, Matilde

(1) Se había estrenado allí un mes antes.

Díez y Josefa Palma. De ellos se puede citar a D. José García Luna, Carlos Latorre (1), José Valero, Joaquín Caprara, Antonio Guzmán, Agustín Azcona, Pedro Mate (2), Pedro Cubas, Julián Romea, Juan Lombía, Calixto Boldún, Pedro Sobrado y Mariano Fernández.

Bárbara Lamadrid, procedente del teatro de Cádiz, debutó en Madrid con *La huérfana de Bruselas*, el 18 de Mayo de 1832, y su hermana, la niña Teodora (así la llama el *Diario*) el 23 de Julio siguiente, con *La hermanita o La lección indiscreta*, de Scribe (3).

Matilde Díez vino contratada de Sevilla para la temporada de 1833-34, y comenzó a hacer segundos papeles, sin que el público se fijase en el mérito de su trabajo, hasta que su talento se impuso, y apareció ya como primera dama del teatro de la Cruz, en 1837.

Para la salida de Julián Romea se echaron las campanas a vuelo, poniendo el *Diario* el siguiente reclamo, el 21 de Abril de 1833, al anunciar la representación del drama *El testamento*: «En el cual desempeñará el Sr. Julián Romea el pa-

(1) El Ayuntamiento acordó en 1833 que en la formación de la lista de los individuos de las compañías cómicas se pusiera el *Don* a los actores Latorre y García Luna.

(2) D. Pedro González Mate, según dicen, fue años después el mejor intérprete del *Tenorio*. En 5 de Julio de 1838 leyó un discurso sobre la historia del teatro, con motivo de la apertura de la cátedra de Declamación en el Liceo filarmónico barcelonés. No consiguió añadir noticias ni conceptos nuevos a los conocidos entonces.

(3) Jerónimo Lamadrid, barba, y sus hijas Bárbara y Teodora estaban contratados para el teatro de Granada, por el empresario José Máiquez, en 70 reales para los tres. El Corregidor Barrafón y la Comisión de teatros tuvieron empeño en que viniera Bárbara de primera dama al Príncipe, como se consiguió *embargándola*, y teniendo que abonar el Ayuntamiento un préstamo que había tomado la familia, y los gastos de viaje, que importó todo en conjunto 7.000 reales. Aquí les daban 84 reales; pero muerto el padre en 16 de Enero de 1833, quedó reducido el sueldo de las dos mujeres a 64 reales.

pel de Roberto, que anteriormente lo ha ejecutado su maestro el Sr. Latorre, confiado aquél en la indulgencia de un público tan bondadoso, y que mirará este ensayo como una prueba de los buenos deseos que le animan emprendiendo tan árida carrera en el difícil arte de la declamación.»

D. Juan Grimaldi tuvo necesidad de sacar una Real orden para contratar a Romea en el teatro del Príncipe, pues sin este requisito no se permitía salir del Conservatorio a aquel alumno sobresaliente. Por eso decían que Julián Romea era un cómico de Real orden. Poco después cayó enfermo Carlos Latorre, y se encargó Romea de desempeñar el papel principal de *El colegio de Tonnington*, (1) indudablemente por influencias de su maestro. Así, pues, entró en el teatro sentando plaza de primer actor.

Calixto Boldún, alumno también del Conservatorio, se presentó como gracioso en 28 de Enero de 1835.

Fue notable la función que se hizo en el Príncipe el 31 de Enero de 1835, a beneficio de la Concepción Rodríguez, ejecutándose el drama en cinco actos, de Chenier, titulado *Fenelón o Las religiosas de Cambray*, prohibido durante el reinado de Fernando VII. Joaquín Caprara, profesor de Declamación del Conservatorio de María Cristina, estaba retirado de la escena, y en atención a la Rodríguez, accedió gustoso a tomar parte, ejecutando el protagonista del drama.

Cuenta Ferrer del Río que aquella noche se reunió en el Príncipe lo más escogido de la sociedad intelectual madrileña, y que tributó a Caprara una ovación entusiasta.

«Distinguíase en la escena—dice el escritor citado—por su grave y majestuoso continente, por la naturalidad de su acción, por la flexibilidad de su fisonomía y por la admirable expresión de sus ojos. Aún se advertía su origen extranjero (2) cuando articulaba ciertas palabras, pues no siempre pronun-

(1) De Bretón de los Herreros.
(2) Había nacido en Boloña, hacia 1770.

ciaba con soltura; mas estos breves lunares hasta adquirían cierto encanto para los que tenían la costumbre de oirle. Si consideramos al hombre privado, difícilmente se encontraría quien le superase en lo metódico y austero de sus costumbres, en su constancia como amigo, en su proceder como caballero. Solícito y laborioso, él mismo se disponía los trajes y pelucas que usaba en la escena, y sabido es que nadie vestía las funciones con más propiedad y con mayor gusto.»

Censuraban a la Concepción Rodríguez porque tenía resabios de la escuela francesa, esto es, «aquella cadencia acompasada, aquella especie de sonsonete que proviene de apoyarse constantemente sobre un mismo tono en los finales de los períodos. Máiquez evitó este escollo: conoció que el verso alejandrino que recitan los franceses, en razón del mecanismo de su construcción, no puede correr con la rapidez y soltura de nuestros versos, y antes bien, la cisura y continuo martilleo de sus rimas es natural que arrastre a la afectación.»

Las actrices solían cantar para amenizar las funciones. Concha Samaniego cantó un romance de Mercadante, acompañada al arpa por el maestro Rosi, en la comedia *La Expiación*, el 10 de Febrero de 1831; Joaquina Baus cantó otro romance de Carnicer, en *Acertar errando*, el 16 de Diciembre del año citado; y Matilde Díez cantó un aria de la ópera *La rosa blanca*, en 1.° de Enero de 1835.

La disposición externa del teatro, es decir, la parte donde se situaba el público, seguía en esta época casi como en tiempo de Carlos IV; la platea, dividida en lunetas para las primeras filas y bancos para las posteriores; palcos en las laterales, tertulia donde hoy los llamados anfiteatros, y la *Cazuela,* ocupada única y exclusivamente por las mujeres. Un revistero nos describe con gran realce esta localidad, en 17 de Julio de 1839, y vamos a transcribir algunos párrafos:

«*Cazuela*, es una cueva practicada frente a frente del escenario para albergar hacinados unos cuantos centenares de mujeres. Desde la boca de esta cueva hacia el fondo, va bajando el

techo y el precio de los asientos, pero también va subiendo el piso y la incomodidad. En la delantera se oye casi todo lo que se habla en el foro; en la trasera, se oye casi todo lo que se habla en la *cazuela*.

»La *cazuela* presenta en su vanguardia, en la que llaman delantera, una fila de mujeres, que son las que arrastran, por decirlo así, las miradas del público; de aquí viene que se ha puesto en uso el que sólo ocupen la delantera personas que no tienen por qué temer al público, mujeres que pueden ir por todas partes con su cara descubierta, señoras que no deben nada a nadie, y que son tan buenas como la más pintada.

»La segunda fila es la *primera fila*, y la fila tercera es la *segunda*. Esto no lo entenderán algunos; como de esas cosas hay en la cazuela que no las entendería el mismo demonio. A estas dos filas y a las inmediatas siguientes concurren las elegantes que van a ver más que a ser vistas; a las filas posteriores, concurren las personas de más modesto bolsillo y de más acendrada afición.

»En el fondo de la *cazuela* hay a cada lado una puerta que da paso a diferente escalera. Desde estas puertas para dentro, no tienen ya entrada los hombres, pero sí los chismes; no puede pasar un hermano a buscar a su hermana, pero sí un billete a que se encuentre una amante; no puede introducirse un marido que quiere cerciorarse de si su mujer está en el asiento número 19, pero sí un cartucho de dulces que va derechito al asiento que está antes del número 20.

»En las puertas de la *cazuela* hay un centinela macho que despide a los hombres, y otro centinela hembra que recibe a las mujeres; ésta se llama con mucha propiedad *acomodadora*. Una vez introducida cualquiera mujer en la *cazuela*, joven o vieja, soltera, casada o viuda, recibe una verdadera emancipación; el billete de su asiento es una especie de carta de libertad. Tal hay que entra por la una puerta soltando la mano del propietario, y se sale por la otra tomando la del arrendatario.

»La *cazuela* en su interior es el paraje más animado de todo el teatro. Antes de empezar la comedia, se habla, se disputa, se grita, se alborota, se mueven pendencias y hasta batallas campales. A veces es tal el estruendo, que el pueblo varón empieza a gritar desde el patio y las lunetas: *¡Callad cotorras! ¡Silencio el gallinero!*

................................ ....................

»Las de atrás llaman a las de delante usías y señoronas; las delanteras llaman a las de atrás groseras y canallas; aquéllas se quejan de que éstas apestan a almizcle; éstas se lamentan de que aquéllas apestan a vino. Las de la parte baja, soltando la corriente de su enojo, lanzan a las otras miradas insolentes; las de la parte alta se vengan soltando otras corrientes que se deslizan por el piso bajo de la cazuela.

»Las personas discretas están clamando, hace muchos años, por que las mujeres puedan ir en nuestros teatros indistintamente a los mismos asientos de los hombres; sin embargo, a despecho de la razón, mil rancias preocupaciones sostienen la *cazuela* con sus incomodidades, sus vicios y sus faltas de decoro. La civilización de un pueblo se conoce, entre otras cosas, por el estado de sus teatros.»

En 1836 la tertulia de hombres y la de mujeres se hicieron de uso común para los dos sexos; pero la innovación, sin que sepamos el motivo, no produjo los resultados satisfactorios que de ella se esperaban, y se volvió al antiguo sistema de separación: en cambio, se dividieron en asientos aislados, para despacharlos separadamente, los palcos laterales, con el nombre de *palcos por asientos*, reforma que gustó a los señores.

En el año citado de 1836 se aumentó el número de quinqués de la platea, y en 1839, la lucerna, que estaba colocada en el centro del teatro, a corta elevación, molestando a gran número de espectadores, se elevó a mayor altura, aumentando la luz por medio de reverberos.

Las funciones comenzaban en verano a las siete y media, y desde 1.° de Noviembre una hora más temprano.

Durante una grave enfermedad que tuvo Fernando VII no hubo funciones de teatro, desde 18 de Setiembre a 11 de Octubre de 1832, en que se cantó el *Te Deum*. Se volvieron a suspender en los días 12, 13 y 14 de Julio de 1833, con motivo de unas rogativas que se verificaron a fin de que desapareciera el cólera de Huelva y Ayamonte; pero no dió resultado, y, una vez en España, el cólera hizo de las suyas por toda la Península: en igual fecha del año siguiente se produjo en Madrid una terrible mortandad. Los cómicos no se atemorizaron y siguieron con el teatro abierto los días en que hubo mayor número de defunciones, consiguiendo así distraer el abatido espíritu de los habitantes de Madrid.

El luto por la muerte de Fernando VII tuvo cerrados los teatros los meses de Octubre y Noviembre de 1833.

Las representaciones de ópera alternaban con las de dramas y comedias en ambos coliseos del Príncipe y de la Cruz; pero de este espectáculo no podemos hablar aquí, porque tiene su lugar correspondiente.

Por Real orden de 26 de Enero de 1834 se mandó que la presidencia de los espectáculos públicos, que había correspondido hasta entonces a los Alcaldes de Casa y Corte, la desempeñaran en lo sucesivo los individuos del Ayuntamiento.

Nos lamentamos hoy de la situación económica en que se halla el *Teatro Español*, es decir, el que sirve, o pretendemos que sirva, de guía y modelo de nuestra literatura dramática; pero puede consolarnos el estado en que se encontraba a la fecha del comienzo de estas crónicas. La información de la Prensa, los críticos y los documentos que se custodian en el Archivo municipal de Madrid, demuestran, sin dejar resquicio a la duda, la decadencia de ambos coliseos, del Príncipe y de la Cruz, únicos con que contaba la villa para rendir culto al arte en este linaje de diversiones públicas.

A más de que los rendimientos eran escasos, las cargas que tenían los teatros citados, y que se pagaban por cuenta de las empresas, hacía ilusoria toda ganancia, al punto que, según

se decía, en el arrendamiento que había terminado en 1829, el arrendatario perdió cerca de 20.000 duros. Las cargas a que nos hemos referido eran las siguientes:

| | |
|---|---|
| Al Colegio de niñas de la Paz | 22.000 reales. |
| Al Hospicio | 22.725 |
| Al Hospital de San Juan de Dios | 10.440 |
| Al del Buen Suceso | 10.440 |
| Al de los cómicos | 1.800 |
| A la Casa Galera | 70.000 |
| Jubilados, huérfanos y viudas | 237.303 |
| Obras y reparos de los edificios en que estaban los dos teatros | 3.000 |
| Gratificaciones a la Guardia que acudía durante las horas de función | 34.610 |
| Al Censor político, por su sueldo | 3.000 |
| Dos Alcaides, uno para cada teatro | 11.680 |
| Cuatro Alguaciles | 11.916 |
| TOTAL | 427.814 reales. |

Cantidad que, dividida entre dos, venía a resultar de carga para cada coliseo, 213.907 reales.

La entrada del teatro del Príncipe, en un lleno completo, el año 1831, importaba 9.634 reales y 18 maravedís.

En vista de que no había empresa que se atreviese con la explotación de los teatros del Príncipe y de la Cruz, el Conde de Puñonrostro quiso abordar el negocio; pero convencido de que las cargas se llevaban la ganancia, pidió una compensación, que consistía en permitirle dar bailes de máscara, de Diciembre a Carnaval, conciertos, y, lo que es más grave, imponer un arbitrio para cobrar 6 maravedís por cada cuartillo de cerveza. El Ayuntamiento, con acertado acuerdo, desechó lo del nuevo arbitrio, agradeciendo al Conde sus buenos deseos; éste se quedó sin ser empresario de teatros, y eso que estaba apoyado por el Ministro Calomarde.

A pesar de los escasos rendimientos que producía el negocio, no faltaron empresarios que se atreviesen con él, espe-

ranzados de tener buena suerte, y al fin de esta década, en 1839, solicitaron los dos teatros, porque iban unidos para el arrendamiento, una empresa formada por Carlos Latorre y Antonio Guzmán, y otra que se constituyó con Elías Noren, *barba* jubilado, Francisco Salas, Julián Romea y el pintor escenógrafo Francisco Lucini. Estos hicieron mejores proposiciones al Ayuntamiento, y se les concedió el arriendo, logrando defenderse, como veremos más adelante.

### TEATRO DE LA CRUZ

Era reflejo del *Príncipe,* y no ofrece su historia antecedentes de la importancia de su compañero (1). En él se estrenó, con un anuncio precedido de un preámbulo muy modesto, la primer producción de Mariano José de Larra *No más mostrador*, que se hizo ocho noches, con alguna interrupción, comenzando el 29 de Abril de 1831; y allí también dió su primera producción dramática al público el joven D. Francisco Flores Arenas, con la obra *Coquetismo y presunción*, el 13 de Mayo del mismo año.

Los espectadores del teatro de la Cruz demostraban cierta simpatía hacia el melodrama y las comedias sentimentales como las siguientes: *Rodulfo o el asesino del bosque*, traducción de D. Juan de la Puerta; *Los asesinos del correo de Nápoles, Eduardo en Escocia o la terrible noche de un proscripto*, traducida por Enciso Castrillón; *El molino de Keber o aventuras del Conde Tequeli* y *El Duque de Braganza o la revolución de Portugal.*

En este teatro hicieron su primera salida la Concha Samaniego, el 13 de Mayo de 1831, con la comedia *Coquetismo y presunción*; Florencio Romea, que era muy inferior a su hermano, con la comedia de Ventura de la Vega, compuesta ex-

(1) Se hallaba situado en la calle del mismo nombre, en lo que hoy es prolongación de la de Espoz y Mina, con accesorias a la plaza del Angel.

presamente para el objeto, *Quiero ser cómico* (10 Octubre 1834); y Mariáno Fernández, discípulo del Conservatorio, el 22 de Noviembre del mismo año 1834, haciendo el papel de gracioso en las comedias *La mogigata* y *Un paseo a Bedlan*; trabajaron con él, aquella noche, Matilde Diez y García Luna.

Un acontecimiento teatral fue la representación, en 28 de Junio de 1831, de *Jokó o El orangután*. «Este melodrama—decía el *Diario*,—tan extraordinariamente aplaudido en los primeros teatros de Europa, presentará al público de Madrid un espectáculo absolutamente nuevo, no sólo por reunir en sí los tres géneros cultivados en la escena, declamación, música y baile, sino por la circunstancia de ser un mono de los conocidos con el nombre de orangutanes el personaje principal de la pieza. Se ha contratado al primer bailarín francés Mateo Alard, que a su natural habilidad para el intento, reúne la circunstancia de haber observado en la misma Naturaleza, con particular estudio, los gestos, los movimientos, la índole del animal que se propone imitar. La música es del Maestro Pichini; las decoraciones, de Angel Palmerani, y los bailes, por Alard.» No necesita más el lector para formarse idea de lo que es el melodrama en cuestión. Se representó durante todo el mes de Julio, alternando con otras obras y algunas óperas.

En 24 de Diciembre de 1832 se hizo en la Cruz la comedia de Ventura de la Vega, *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena*, con éxito regular.

Nuestro público ha demostrado desde antiguo cierta tendencia por lo que hoy se llama *género chico*, pues en aquella época se daban frecuentemente funciones compuestas de tres piezas en un acto, intermediadas de baile, canto, y a veces hasta de volatines. Dice el *Diario* de 22 de Febrero de 1832: «Habiendo acreditado la experiencia lo gratas que son al público las funciones variadas, se ejecutará una extraordinaria», que consistió en lo siguiente: *Un abrazo al portador*, comedia en un acto; Bolero, por la Pando y Pacheco; *La despedida o El amante a dieta*, comedia en un acto; cuarteto polonés, baile;

*La vieja o los dos calaveras*, otra pieza en un acto, traducida, como las anteriores, dando fin con unas seguidillas manchegas. En las tres comedias trabajó García Luna.

Menudearon otras funciones variadas; como muestra citaremos una que se verificó en el Príncipe, el 15 de Mayo de 1838. Sinfonía de *La Muta di Portici.—El pro y el contra*, comedia en un acto, de Bretón.—Cavatina de la ópera *Il nuovo Fígaro*, cantada por D. Francisco Salas, con decoraciones y trajes.—*Pas-de-deux* portugués, por la Pepita Díez y el Sr. Casas.—Sinfonía de *Semíramis*, con la magnífica decoración del templo de Vesta, pintada por D. Francisco Lucini para el teatro de la Cruz.—*Ella es él*, comedia en un acto, de Bretón.—Sinfonía de *Guillermo Tell.*—Aria de la ópera *Il fanático per la música*, cantada por Salas, con decoraciones y trajes.—Adrasto y Lircano, baile compuesto y dirigido por D. Antonio Cairón. No se podía exigir más variedad en el espectáculo, atendida la época.

Durante este período se hicieron, tanto en la Cruz como en el Príncipe, funciones patrióticas con motivo de la guerra carlista que asolaba al país. El 14 de Diciembre de 1835 se puso en escena, en el Príncipe, el apropósito en dos actos, titulado *1835 y 1836 o Lo que es y lo que será*, bosquejo político-profético sobre la guerra civil, por D. Juan Grimaldi, Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega. En 26 de Marzo de 1836 se representó en la Cruz, desempeñada por los milicianos nacionales, una pieza en un acto, debida a la pluma de D. Pedro Sobrado, subteniente de la 2.ª compañía de Cazadores y actor de aquel teatro. El 26 de Octubre de 1835, en otra función patriótica del Príncipe, cantaron Bárbara Lamadrid y Matilde Díez; aquélla unas coplas alusivas a la guerra, y ésta una aria llamada de las *Cuatro naciones*, y a más una canción de Manuel García titulada *El bajelito* (1).

(1) Julián Romea, Salas y una cómica llamada Monreal cantaron en el Príncipe, el 24 de Diciembre de 1837, la tonadilla *El Trípili*, con un *duo bufo* que se había añadido, música de Carnicer y letra de Azcona.

Fue muy celebrada la función que se dió en la Cruz, el 16 de Junio de 1838, a beneficio de los heroicos defensores de Gandesa: se hizo *El suplicio en el delito o Los espectros* (de Bretón) y la pieza *¡Un ministro!* (de Vega), ésta desempeñada por milicianos, terminando con un *himno patriótico*, compuesto por el subteniente de Granaderos del 5.° batallón, D. Manuel Bretón de los Herreros, con música de Carnicer.

En la Cruz trabajaron como principales actores Antera y Teresa Baus, Concepción Samaniego, Bárbara Lamadrid, Concepción Rodríguez, Matilde Díez, José García Luna, Pedro Montaño, Pedro González Mate, Juan Antonio Campos y Pedro Cubas.

Este teatro, huyendo de la seriedad artística, que era el lema de su compañero el del Príncipe, no desperdició ocasión de dar variedad al espectáculo, utilizando muchas veces los cantantes de la compañía de ópera para amenizar las funciones *de verso*, consecuente al propósito de halagar al público por cualquier medio que viniese a mano, lo mismo disponiendo un concierto que intercalando unos volatines.

El atractivo principal del teatro de la Cruz, durante este período, puede decirse que consistió en la ópera, pues desde 1830 a 1839, ni un año dejó de ofrecerse este espectáculo al público de Madrid. Como el Ayuntamiento arrendaba al mismo empresario ambos coliseos, las compañías *de verso* solían alternar en uno y otro, y también las de ópera, aunque siempre era preferido el coliseo de la Cruz para las representaciones líricas.

### TEATROS DE SEGUNDO ORDEN

*Teatro de la calle de la Sartén.*— Este era el más antiguo de los que hemos calificado de segundo orden, pues aparece ya funcionando al ocurrir el nacimiento de Isabel II. Actuaba aquí una compañía, cuyo primordial objeto era dar funciones en los Sitios Reales, Aranjuez y La Granja, durante la estancia en ellos de los Reyes en primavera y verano, y aprovechaba el

invierno para trabajar en Madrid y Toledo. Estaba formada por gente joven y actores de *poco cartel*. Allí figuraban Angel López, Antonio Pallardo, M. Escobar y Antonio Argüelles; María Chiquero, Josefa Galindo, María Alvarez y Josefa Palma, característica, parienta indudablemente de otra Josefa Palma que debutó en aquel teatro en 1835 y que, casada con Florencio Romea, trabajó en el Príncipe con gran aceptación: era una actriz de arrogante presencia, muy estudiosa, y que gozaba de simpatías generales entre el público.

En la *Sartén* no se estrenaba: hacían las comedias que habían tenido aceptación durante el año anterior en el Príncipe o en la Cruz, y cubrían claros con las obras del siglo XVII, mostrando cierta predilección por Tirso de Molina. Este teatrito fue el último en que se cantaron tonadillas casi a diario: *La vuelta del arriero*, *Los hidalgos de Medellín*, *El Trípili*, *El torero y la maja*, *La vieja burlada*, *La venida del soldado*, y tantas otras que forman la rica colección que guarda cuidadosamente la Biblioteca municipal de Madrid.

*Teatro de Buenavista*, situado en la calle de la Luna, casa que fue del Banco de San Carlos, esquina a la de Silva: el piso bajo, hoy dedicado a almacenes de comercio, a lo largo de la fachada de la calle de Silva indicada, tenía un gran salón, que se inauguró como teatro de figuras mecánicas en 14 de Noviembre de 1830; y en 26 de Junio de 1837 comenzó a trabajar en él una compañía de jóvenes, en su mayoría discípulos del Conservatorio, lo mismo que la orquesta, dirigida por un tal D. Juan Gil. Lo inauguraron con *La Expiación*, traducción de Ventura de la Vega, estrenada en el Príncipe el 10 de Febrero de 1831, y la desempeñaron Manuela Pérez, Valentina Muñoz, Trinidad Parra, Francisco Val, Ceferino Hernández, Pedro Rojas, Juan Berzosa y José Banovio, que fue un buen actor, pero por su genio díscolo no llegó nunca a formar parte de compañías principales.

El año 1839 se quiso poner en escena algunas óperas, y hasta se contrató una modesta compañía lírica; pero no se rea-

lizó el proyecto, y todo se redujo a que en los intermedios se cantase un dúo, un aria, una cavatina, dando a la función aquel carácter de variedad que tanto gustaba al público, según declaración de la empresa de la Cruz.

Las lunetas (butacas) costaban dos pesetas.

*Teatro de las Tres Musas.*—Se hallaba en la Plaza de la Cebada, donde hoy Novedades. Se inauguró en 29 de Mayo de 1838, haciendo la competencia al de *Buenavista*, con tan buena suerte, qué consiguió desbancarle, por cuanto el otro cesó de dar funciones al año siguiente. Figuraban en la compañía las Sras. Martín, Martínez, Corona, García, Bañuelos y Castillo, y los Sres. Pacheco, Porcar, Edo, Hernández, Rojas, Martínez, Bousellas y Moreno. Las lunetas costaban 8 rs., los palcos 9, las gradas 4 y el patio 2. En todas las localidades se admitían personas de ambos sexos, menos en el *patio*, donde sólo entraban hombres.

Hacían, como en *Buenavista*, obras del repertorio contemporáneo y del teatro de los siglos XVII y XVIII. Abrieron la temporada con *La villana de la Sagra*, de Tirso, y más adelante hicieron *Indulgencia para todos*, de Gorostiza; *Lo que son mujeres*, de Rojas; *El parecido en la corte*, de Moreto; *El diablo predicador; El hombre de la selva negra,* melodrama antiguo, traducido por D. Bernardo Gil; *El imperio de las costumbres*, de Le Mière, traducida por D. Gaspar Zavala y Zamora, y *El triunfo del amor o La discípula de Cambray*, un melodrama que se anunciaba como *romántico*, y para demostrarlo insertaba el *Diario* los títulos de los cuadros en que se dividía: 1.° Declaración de amor por Orlán a su discípula Carolina. 2.° Robo de Carolina por los salteadores. 3.° Entrevista de ambos amantes en París. 4.° Demanda del Duque de Nancy pidiendo la mano de Carolina. 5.° Castigo de Carolina y muerte del Duque por su rival Orlán. 6.° Delirio de Carolina por el suplicio de su amante, y encuentro de ambos en el calabozo, donde proyectan el suicidio. No cabe duda de que era un drama romántico.

El periódico *El Panorama* hablaba mal del teatro de las *Tres Musas.*

De las funciones que se celebraban en el teatro del *Liceo* (1) no debemos hablar, porque una vez las dedicó D. Juan del Peral un artículo en la prensa (Agosto de 1839), más bien de alabanzas que de censuras, y protestaron los socios, manifestando que el *Liceo* no era un establecimiento público, y no debía, por lo tanto, hacerse la crítica de sus veladas literarias y musicales. Ciertamente que hoy no nos dirigirían protestas los socios, si es que queda alguno para muestra; pero la prudencia nos aconseja respetar la voluntad de aquellos escritores y artistas memorables, dignos de toda consideración,

## Óperas.

El público de Madrid era ya en aquella época aficionado a la ópera, y, a decir verdad, las empresas procuraban tenerle contento, pues en 1835 se cantaron nueve óperas de repertorio y siete nuevas, lo que supone cierto trabajo por parte de los cantantes, de la orquesta y del director, D. Ramón Carnicer, de cuyas especiales condiciones se hacían lenguas los periódicos de entonces.

He aquí la relación de las obras estrenadas en el período que vamos señalando de 1830 a 1839:

En el Príncipe:

*Cristóforo Colón*, de Carnicer, 12 Enero 1831.
*La Vestale*, de Pacini, 9 Mayo 1831.
*Il Contestable di Chester*, de Pacini, 26 Julio 1831.
*I crociati a Tolemaida*, de Pacini, 10 Setiembre 1831.
*Bianca di Mesina,* de Vaccaj, 11 Febrero 1832.

(1) Sociedad fundada en 1837 por D. José Hernández de la Vega, en unión de Zorrilla, Escosura, Pastor Díaz, Salas Quiroga, Ramón Navarrete, Jenaro Villamil, Esquivel y otros. Daban funciones dramáticas, bailes, conciertos y conferencias: el domicilio social estaba en la casa-palacio de Vista Hermosa, Plaza de las Cortes, núm. 7.

*L'esule di Roma*, de Donizetti, 21 Mayo 1832.
*L'eroina di Messico,* de Ricci, 14 Julio 1832.
*Chiara di Rosemberg*, de Rossi, 3 Diciembre 1832.
*Eufemio de Messina*, de Carnicer, 14 Diciembre 1832.
*Il diluvio Universale*, de Donizetti, 2 Marzo 1834.
*La sonámbula,* de Bellini, 21 Julio 1834.
*Parisina d'Este*, de Donizetti, 27 Agosto 1834.
*Guglielmo Tell,* de Rossini, 19 Noviembre 1834.
*I due Figaro*, de Mercadante, 26 Enero 1835.
*Caterina de Guisa*, de Coccia, 3 Mayo 1835.
*La muta di Portici*, de Auber, 19 Setiembre 1835.
*Torcuato Tasso*, de Donizetti, 9 Junio 1835.
*Inés de Castro*, de Persiani, 3 Mayo 1837.
*Monsieur de Chalumeaux,* de Ricci, 30 Octubre 1837.

En la Cruz:

*La represaglia*, de Mercadante, 4 Noviembre 1830.
*Bianca e Fernando*, de Bellini, 18 Abril 1831.
*L'orfano della selva*, de Coccia, 6 Junio 1831.
*Enrico e Clotilde* o *La rosa bianca*, de Genovés, 17 Agosto 1831.
*Gabriela di Vergy*, de Carafa, 3 Diciembre 1831.
*I Capuleti ed i Montecchi,* de Bellini, 18 Junio 1832.
*Ana Bolena*, de Donizetti, 21 Agosto 1832.
*Fausta*, de Donizetti, 23 Enero 1833.
*I normanni a Parigi*, de Mercadante, 20 Julio 1833.
*L'elixir d'Amore*, de Donizetti, 10 Diciembre 1833.
*Il nuovo Figaro,* de Ricci, 3 Abril 1834.
*Il furioso*, de Donizetti, 31 Mayo 1834.
*Norma,* de Bellini, 1.° Julio 1834.
*Don Giovanni*, de Mozart, 15 Diciembre 1834.
*La casa desabitata*, de Rossi, 20 Junio 1835.
*Olivo e Pasquale*, de Donizetti, 16 Agosto 1835.
*Il castello di Kenilworth*, de Donizetti, 17 Octubre 1835.
*Gemma di Vergy,* de Donizetti, 4 Agosto 1836.
*Erano due or sono tre,* de Ricci, 26 Agosto 1836.
*I Puritani,* de Bellini, 26 Setiembre 1836.
*Belisario*, de Donizetti, 22 Noviembre 1836.

*La nina pazza per amore*, de Coppola, 13 Diciembre 1836.
*Un aventura di scaramuccia*, de Ricci, 18 Febrero 1837.
*Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, 2 Agosto 1837.
*Beatrice di Tenda*, de Bellini, 12 Diciembre 1837.
*Ipermestra*, de Saldoni, 20 Enero 1838.
*Ismalia* o *Morte ed amore*, de Carnicer, 12 Marzo 1838.
*Le convenience teatrali* (1), de Donizetti, 13 Enero 1839.
*Lucrecia Borgia*, de Donizetti, 4 Julio 1839.
*Ugo, Conte di Parigi*, de Donizetti, 11 Setiembre 1839.
*Marino Faliero*, de Donizetti, 25 Setiembre 1839.
*Il carrozzino da vendere*, de Basili, 5 Octubre 1839.
*Il Conte Ory*, de Rossini, 16 Noviembre 1839.
*I Briganti*, de Mercadante, 12 Diciembre 1839.

Las compañías de ópera estuvieron formadas, principalmente, por los cantantes que a continuación se expresan, de los que tenemos escasas noticias.

Tiples: Adelaida Tosi, Enriqueta Meric-Lalande, Clelia Pastori, Matilde Palazzesi, Emma Albertazi, Almerinda Manzochi, que gustó mucho (1835) y salió tan caprichosamente vestida en *La casa desabitata*, que su traje se hizo célebre en Madrid; Telestris Fontana, poca voz; Mariana Brighenti, Judit Grissi, de la cual recordamos haber oído grandes elogios; Cristina Villó, que tenía exquisita sensibilidad y cantaba admirablemente *La sonámbula*, pero necesitaba más estudio en 1839; Manuela Oreiro de Lema (2), Concepción Lleó, Antonieta Marini, guapa y de buena voz, como su compañera la Concepción Ridaura, y por fin, la famosa Antonia Campos; en 1831 figura entre las segundas tiples, y en 1839 hizo Salas, por encargo de la empresa, un viaje a París para contratarla, porque estaba allí nuestra compatriota dando conciertos y recibiendo, al

(1) Se desempeñó por artistas españoles. Salas hizo papel de mujer, cantando en falsete la parte de Ágata.

(2) De ella decía Rubini que «no había encontrado compañera que tuviese el alma, la voz, la acción y el canto tan enérgico.» Casó esta cantante en 1.º de Abril de 1838 con Ventura de la Vega.

propio tiempo, lecciones de canto, del maestro Donizzetti (1). Se presentó en la Cruz el 14 de Junio de 1839, con *Un'awentura di Scaramuccia*, obteniendo una verdadera ovación: poseía gracia, *gachonería*, frescura, lozanía, voz clara y de extensión, y era *atrevidamente* hermosa.

Contraltos: Fanny Eckerlin, Brígida Lorenzani y María Carrasco.

Tenores: Ignacio Pasini, Antonio Ronzi, Carlos Trezzini, Lorenzo Viacchi, Antonio Arigotti, Juan Bautista Guerrero y Pedro Unanue.

Bajos: Juan Inchandi, Juan Bautista Rossi, profesor de arpa, además; Felice Botelli, José Rossi Gallierno (bufo), Pedro Lej, Juan Cavaceppi y Francisco Salas. Este aparece en 1831 formando parte del coro; en 1832, como *partiquino*, y en 1834, haciendo la parte del Doctor Dulcamara en *L'elixir d'amore*, donde conquistó su reputación. Durante los últimos días del reinado de Isabel II, nosotros llegamos a oirle en esta obra, y, aunque había ya perdido mucha voz, pudimos formar idea de lo que Salas sería en sus buenos tiempos; no hemos conocido cantante que interprete mejor el tipo de Dulcamara.

Las representaciones de ópera alternaban indistintamente en ambos teatros con las de comedias y dramas.

En el teatro de Buenavista, ya citado, se formó, el año 1838, una compañía de ópera, dirigida por el maestro don Francisco de la Cámara, y compuesta de las Sras. Damiana Feijas, Margarita Antunes y Josefa Andújar, y los Sres. Jerónimo Cámara, tenor; Laureano Aguilón, bajo, y José Cisneros, caricato; pero se contentaron los cantantes con dar algunos conciertos, según se ha indicado en el artículo *Teatros de segundo orden*.

(1) Por cierto que a Salas le cogieron los carlistas cerca de la frontera, y le hicieron pasar un susto de marca mayor; gracias a que un titulado coronel Polo, al saber quién era, le dió un salvoconducto, y con esto pudo el ya célebre cantante continuar su viaje.

Merece especial mención el estreno de *El rapto*, en la Cruz, el 17 de Junio de 1832, ópera española, en dos actos, música de D. Tomás Genovés. «Este profesor—decía *El Diario*,—cuya primera producción fue *Enrique y Clotilde* (1), presentará a los filarmónicos madrileños su segundo ensayo, esperando que una ópera en que el argumento, el idioma, el compositor y las partes que lo ejecutan, todo es español, podrá merecer algún interés e indulgencia, a pesar de la extrañeza que puede causarles este género fuera de uso.»

Fue interpretada por la Antonia Campos, que todavía no era *prima donna*; la Leonor Serrano, Pablo Galdón, Salas, Rodríguez y Ceyanes, todos ellos, entonces, cantantes de segunda fila.

No hemos incluído esta obra en la relación de óperas que antecede, porque realmente era una zarzuela. El anuncio del *Diario* decía: «Los versos que no están destinados al canto serán representados, según costumbre, de la que no ha querido apartarse el compositor», y esto indica que tenía escenas para ser declamadas, como en las zarzuelas.

En efecto; anteriormente se habían representado en castellano, con el nombre de óperas, algunas obras musicales que tenían escenas habladas, y en este sentido, Genovés llamó ópera a *El rapto*, siendo así que para nosotros no rebasa la categoría de zarzuela.

En defecto del libreto, que conceptuamos perdido, hemos revisado la partitura, que se custodia en la Biblioteca municipal, y podemos asegurar que, a más de los diez números musicales de la obra, tenía ésta algunos diálogos intermedios, cuya extensión no es factible determinar, pero de indudable importancia para el desarrollo del argumento.

Lo curioso es que el libreto había salido de la pluma de Mariano José de Larra (Fígaro), y resultó una equivocación de

---

(1) Estrenada en la Cruz el 17 de Agosto de 1831.

aquel autor insigne. Veamos cómo se le juzga en las *Cartas españolas*, de 21 de Junio de 1832:

«El poema de esta composición es de lo más sublimemente detestable que puede ponerse en escena: no concebimos cómo el Sr. Genovés ha elegido tan mal, ejercitando su ingenio y su paciencia sobre una *parola* tan macarrónica y absurda. Las piezas de música están colocadas sin el menor discernimiento; se han desaprovechado muchas ocasiones de ingerirlas oportunamente; así es que suele hallarse un aria colocada sin motivo perentorio después de otra, y reina en todo el conjunto un desconcierto nocivo a los resultados musicales, al efecto teatral y a los intereses del compositor. Por otra parte, dicho *libretto* tiene traza de ser un cajón de sastre, hecho a remiendos, y cosido, y añadido, y recortado por manos diversas, cada una a cual más inhábil. El murmullo desaprobador del público lo ha hecho sentir en varios pasajes, mucho mejor que pudiera hacerlo el artículo de un periódico.

»En la música hay centellas de genio, viveza en algunos temas, no desnudos muchos de ellos de reminiscencias; pero que, hasta ahora, sólo indican disposiciones en el autor. No creemos, sin embargo, que esta nueva producción contribuya en nada al aumento de su crédito.

»La ejecución ha sido cual debiera ser: en todos los actores competía la inexperiencia de la escena; pero, en fin, hicieron lo que pudieron, y la cosa salió menos mal de lo que hubiera podido suceder.»

El éxito, por lo que se ve, fue muy dudoso; pero constituye un paso más en el género lírico español, y esto es lo que deseamos hacer constar.

Opera o zarzuela, *El rapto* es una prueba de la afición que el público demostraba por el género lírico, que tenía también sus adversarios. Don Manuel Montes de Oca, Alférez de navío de la Real Armada, escribió y publicó en Palma, el año 1831, una *Sátira contra las óperas del día*, en que las llamaba *fatal recreo*,

que afemina al varón, y en las mujeres
despierta de lascivia las torpezas.

Pedía, en nombre de la moral, del arte, del buen gusto y de otra porción de cosas más, que desaparecieran las óperas, y confiando en la razón que le asistía, y hasta en la galanura de su *Sátira*, cuya versificación es ramplona y chabacana, decía al terminar:

Y plegue al cielo que al sentir mi tunda
recobre su vigor la gran Castilla,
y caiga a silbos la función inmunda.

Pero la función no cayó, como ha tenido ocasión de ver el lector en los párrafos anteriores, y verá, con más curiosas noticias, en la década siguiente.

## Conciertos.

Como durante la Cuaresma no se consentía la representación de comedias, dramas ni óperas, las empresas, para resarcirse de la falta de entrada de fondos, idearon dar conciertos, y esto lo permitieron las autoridades; pero lo gracioso era que en estas fiestas musicales se cantaban arias, romanzas y dúos de óperas, cuya representación estaba prohibida en el período cuaresmal, con la diferencia de que los cantantes salían a escena de frac, ellos, y luciendo las *divas* elegantes *toilettes* de la época. Careciendo el público de otra diversión, acudía al llamamiento, y hubo año que se dieron en el Príncipe catorce conciertos.

Vista la aceptación que éstos tenían, se repitieron fuera de Cuaresma, intermediando piezas dramáticas; los cantantes salían vestidos con el traje que les correspondía, según la ópera, y se exhibía la decoración consiguiente. Además de esto, podemos reseñar que en Marzo de 1831 el profesor Brunetti tocó en el *violoncello* un capricho y variaciones sobre el tema del *zapateado;* el violinista Juan Wanski, en Agosto de 1833,

tocó en el Príncipe unas variaciones de Beriot con acompañamiento de orquesta, y D. Luis Vicente Arche, en el mismo teatro, en Marzo de 1836, unas variaciones de violín, con motivo del beneficio de Bárbara Lamadrid. La Villó dió un concierto en la Cruz (Octubre de 1834), cantando varios números de óperas.

Fue un acontecimiento musical la ejecución en el Príncipe (23 Agosto de 1839) de una sinfonía compuesta por el niño de once años Ignacio Ovejero, a quien en nuestra juventud llegamos a conocer; la interpretó magistralmente la orquesta, acompañada al piano por el autor.

Estaba de moda Strauss; en uno de estos conciertos se tocaron cinco tandas de valses suyos (19 Agosto 1839): *La hermosa Gabriela*, *La Filomela*, *Los cohetes voladores*, *Los homenajes*y *Los encajes de Bruselas*. Aquella noche se saturaron bien de valses los concurrentes al teatro del Príncipe.

Inútil parece añadir que en los días de la guerra civil se cantaron y tocaron himnos patrióticos; Carnicer compuso un par de ellos para cantarse en el teatro, y no dejaron de rendir su tributo musical al patriotismo Basilio Basili, esposo, más adelante, de Teodora Lamadrid; el popular Iradier, el niño Ignacio Ovejero y el maestro Sobejano, que escribió un *zorzico patriótico*.

En algunos salones de baile, como el de *Vensano*, o *Las Delicias*, de que hablamos más adelante, solían darse conciertos de piano, arpa o guitarra, en el cual instrumento gozaba entonces fama de maestro D. Trinitario Huerta.

El primer café que introdujo la moda de obsequiar con música a los concurrentes, sin abonar más estipendio que el del consumo, fué el llamado de *San Vicente*, que estaba situado en la calle de Barrionuevo, hoy Conde de Romanones. El 17 de Julio de 1834 dió comienzo el agasajo a los consumidores, y es fecha doblemente memorable, porque ese día fue uno de los más señalados por la mortandad con que el cólera asolaba a la población.

## Coreografía.

Era un recurso que servía de atracción en las funciones teatrales, por la música y por las bailarinas, que habían de ser guapas y de buena figura, aliciente no desprovisto de valor en los espectáculos públicos.

No parece que había en esta época estrella refulgente que cautivara la atención, ni que despertase entusiasmos, a excep-cepción de Pepita Díaz, quien con su arte y hermosura logró conquistar unánimes aplausos al finalizar el período cuya crónica hacemos.

Figuraron en este tiempo Josefina Volet, María Vives (a quien tratamos ya retirada de las tablas), Mariana Castillo, Dolores Lamadrid (quizá parienta de Bárbara y Teodora), Gertrudis Fontanellas y Matilde Saavedra. De ellos, mencionaremos a Mateo Alard, Juan Bautista Cozzer, Mariano Camprubi, Antonio Cairón (pariente sin duda de una Antonia Cairón, actriz más adelante y esposa del actor D. José Valero), Ginés Fontanella, y el célebre Manolito Casas, ya también en las postrimerías de este período. Gastaba patillas, bigote y pelo rizado, y así había de salir siempre a escena, cualquiera que fuese el baile en que tomara parte, por lo que la Prensa le dedicó algunas chanzas.

Generalmente se representaban bailes españoles, sobre todo las *boleras*, que las había *de la matraca*, *del charandel*, *intermediadas*, *del serení*, *de las fraguas*, *del Bartolito*, *de la Marica*, *del Chinorri*, *del Trípili*, *de la Caleta* y *del escondite*. Para completar las funciones patrióticas del tiempo de la guerra civil, se inventaron también las *boleras de la libertad*.

En el Príncipe se ejecutó, el 15 de Mayo de 1838, un gran baile compuesto y dirigido por Cairón, y que se titulaba *Adrasto y Lircano*. He aquí el argumento, tal como lo describe un periódico de aquellos días: «Olmira, princesa de belleza extremada, viuda del soberano de una de las islas del Archipiélago griego, era solicitada a porfía en matrimonio por Adrasto y

por Lircano; éste, jefe del ejército, propone que el más diestro en los ejercicios gimnásticos sea favorecido con la mano de la princesa, y Olmira, confiando en el valor y destreza de su amado Adrasto, consiente a pesar suyo. Lircano muere víctima de una traición que había premeditado, y Adrasto se presenta a su amante con el laurel de la victoria.»

En el mismo teatro se representó el 21 de Julio de 1838, el baile pantomímico titulado *La espada del mago*. Se dividía en siete cuadros, y cada uno tenía su título particular: *El campamento de los cruzados*, *El triunfo del Soldán*, *Enrique y Margarita*, *Martín Gull*, *El asalto* y *El triunfo de la Cruz*. No se le había compuesto música á propósito, sino que para obtenerla buena a poco precio, se le adaptaron trozos de Gluk, de Mehul, de Gretry, de Mozart, de Haynd, de Herold y de Rossini, con una gran *sinfonía oriental* compuesta por Carnicer.

### Volatines y variedades.

No dejaban los volatines de tener aceptación en el público. Desde 1832 figuraba en los anuncios el *Circo Olímpico de la plaza del Rey*, situado donde hoy el Circo de Parish. Al principio sólo había función los domingos por la tarde, lo cual induce a creer que el local estaba descubierto, y que no se empleaba otra iluminación que la facilitada gratuitamente por el generoso Febo. La compañía constaba, en 1832, de 22 personas y 18 caballos. Agustín Gigne saltaba seis caballos con sus jinetes; un ciervo, llamado *Ruby*, se subía encima de una mesa rodeada de fuegos artificiales, y permanecía tranquilo en medio de ellos.

En 1835 tomaron el *Circo Olímpico* Paul y Bastien, yernos de Franconi (de París), introduciendo grandes mejoras en el local. «Se ha arreglado el circo—anunciaban—en términos que, aunque llueva, no se mojarán los concurrentes ni padecerán detrimento por razón del temporal. Se han colocado ruedos de paja alrededor de las sillas, a fin de que las personas que concurran estén libres de coger humedad.»

Paul sostenía sobre sí cuatro hombres con tres pesas de 50 libras y una de 25; dirigía tres caballos sin silla ni brida; trabajaba en el trapecio, y hacía equilibrios.

Figuraban en esta época los artistas siguientes: señoritas Lerous, Camila y Emilia, y los Sres. Ratel, Antonio, José, Amand y Morvino (1).

Desde 1835 comienzan a ejecutarse pantomimas, que debieron de ser bien recibidas, como *El carnaval de Italia*, *El facineroso de la Calabria*, *Los molinos* y *El sitio de Bilbao*, donde se simulaba un combate de cristinos y facciosos, con evoluciones de caballería.

Precios: Grada, 4 reales; luneta de grada, 8; sillas alrededor del circo, 10; sillas de barandilla, 12.

El Infante Don Francisco y su esposa concurrían frecuentemente al Circo Olímpico.

El año 1837, M. Paul se despidió del *heroico pueblo de Madrid* con una epístola en verso, en la que demostraba su profunda gratitud y su carencia de facultades para la poesía.

Marcos Serrano, conocido por el *Diableto*, director de una compañía de volatines que daba funciones en las provincias, estableció un circo en el patio de una casa de la plaza de la Paja. Estuvo todo el verano de 1831.

Costaba dos reales la entrada.

En el teatro de la Cruz, el año 1835, el indio Cassoul tocaba el violín haciendo equilibrios. Este teatro ofreció algunas novedades, que si bien eran ajenas al arte de Lope y Calderón, debieron de proporcionar buenas entradas. En Junio de 1833, el joven español Manuel Pinós se presentó en el escenario, imitando con la voz y sin instrumento alguno el canto de 120 aves: celo del ruiseñor y el canario; calandria cuando se eleva; dúo de grillos, macho y hembra; el canario con todos sus gorjeos; el mirlo cantando en armonía; las tres estaciones del pollo; el chorlito; el jilguero en celo; el tordo; el ruiseñor, con

(1) A los artistas del Circo se les solía designar por el nombre, y no por el apellido.

setenta variaciones, y llanto del niño recién nacido. En Julio de 1833 se exhibieron Mr. Mathevet, el grande Alcides y su discípulo Triat, *el Hércules francés*, haciendo ejercicios de fuerza y agilidad y cuadros plásticos, que titulaban: *Mario aprisionado, Marte, El gladiador, Nerón* y *Guillermo Tell.* Mr. Mathevet era *modelo* de la R. Academia de París. En competencia con éstos apareció, en Agosto de 1835, Luis Vally, *el Hércules español,* con Teófilo Gallerón, provenzal, *maestro en el ejercicio de la lucha.* Ofrecía, al que le venciera públicamente en el escenario, 800 reales, facilitándole un traje de punto para el acto de la lucha; ésta había de durar quince minutos; el luchador no podía asir a su contrario sino de medio cuerpo arriba, ni valerse del recurso que se llama la zancadilla; no se consideraba vencedor sino al que había conseguido que la espalda del contrario tocase de lleno en el suelo.

En Febrero de 1837 se presentaron en este mismo teatro Mrs. Darras y Manche, *Alcides olímpicos, modelos de las Academias de Pintura de Londres, París y Roma.* Hacían ejercicios de fuerza y agilidad y cuadros plásticos, *actitudes del antiguo,* como entonces se decía.

Solía haber volatines, los días festivos por la tarde, en un jardín de baile titulado *Recreo de Chamberí,* del que hablaremos más adelante; en 1831 los hubo también en el café de Santa Catalina (plaza de las Cortes), donde el público aplaudió ejercicios y bailes en la *maroma tirante,* equilibrios, saltos del *trampolín* y la habilidad de un acróbata, que *se tragaba una espada de media vara.* También se verificaron con alguna frecuencia funciones gimnásticas y ecuestres en la Plaza de Toros. En Marzo de 1833 se celebró mucho la destreza de Luis Chiarini (el milanés), que daba un salto mortal por encima de ocho soldados, los cuales disparaban al propio tiempo sus fusiles, cargados solamente con pólvora.

Por los años de 1830 y 1831 se exhibió en el salón de la fonda de la *Cruz de Malta* (calle del Caballero de Gracia) un teatrito mecánico, una exposición de figuras de cera y una

mona, un perro y tres canarios, amaestrados por José Casano. Entrada: 1 y 2 reales.

*Sala de la calle del Prado, núm. 3.* Función de hidráulica en 1831. Decía el *Diario*: «Equilibrios sobre agua natural, y variedad de composiciones de fuego y agua por el hidráulico que hoy se presenta. Este artista es el mismo que ha aumentado los juegos del Parque de Versalles, y el que, a fuerza de un estudio cuidadoso, ha conseguido sujetar este impetuoso elemento en contraposición, y a favor de la opresión del aire, hacer del primero una colección de figuras y juguetes que no ha habido persona que no le haya agradado.»

El aeronauta español D. Manuel García Rizo anunció, en 28 de Abril de 1833, que iba a verificar una ascensión en el Retiro, en un magnífico globo, inflado con gas hidrógeno. Suponemos que cumpliría la promesa.

Fausto Arias, vecino de esta corte, afamado andarín de su tiempo, hizo una apuesta, en Marzo de 1835, consistente en dar 34 vueltas, en diez y siete minutos, alrededor de la barrera de la Plaza de Toros: el redondel tenía 236 varas castellanas, que multiplicadas por 34, daban un total de 8.000, formando el completo de una legua.

El público favorecía los *Dioramas*, *Cosmoramas y Panoramas*. Había uno en la calle de Alcalá, cerca de la calle del Turco (hoy Marqués de Cubas); otro en la calle del Caballero de Gracia, fonda de la *Unión* (antes del *Caballo Blanco*), esquina a la del Clavel; otro en la de Preciados, frente a la calle del Candil, y otro en Recoletos, con una *galería topográfica*. El más importante de todos fue el que se estableció en el edificio conocido por Platería de Martínez (recientemente derruído), en la plaza del mismo nombre. Las vistas de éste eran: *la Iglesia de Atocha*, *un lago de Suiza*, *el Panteón de los Reyes Católicos en Granada y el interior de la iglesia del Monasterio del Escorial*, cuyo efecto resultaba sorprendente. Nosotros tuvimos ocasión de verlo en nuestra juventud, y recordamos la impresión profunda que a todos causaba, al punto de que los hom-

bres se quitaban instintivamente el sombrero al entrar, creyendo hallarse dentro de un templo; la ilusión era completa, en 1838, porque se oía tocar un órgano. La entrada, 2 pesetas.

El año 1835 se expuso al público, en la calle he Alcalá, junto a la Historia Natural, un *Microscopio solar*, anunciando que se veía una pulga de un tamaño sesenta millones de veces mayor que el natural, una gota de agua, otra de vinagre, partículas de queso, etc. etc; 8 reales la entrada.

En la plaza de Santiago, casa donde está la Diputación provincial, se exhibió en 1838 el *Enano gigante*. Este era un hombre de una estatura colosal; pero que, favorecido por un vestido adecuado, sabía encogerse de manera que aparecía como enano o como gigante alternativamente: bailaba, tocaba varios instrumentos y hacía juegos de manos. No pudiendo sospecharse, ni remotamente, que la Diputación provincial se instalase más adelante en aquel edificio, bien comprenderá el lector que en la exhibición del *Gigante enano o el Enano gigante*, no hubo propósito de aludir a la digna corporación que hoy ocupa la casa.

## Toros.

Era la plaza antigua, que llegamos a conocer nosotros, un edificio viejo y destartalado, de pobre aspecto, tanto en su fachada como en el interior, careciendo por completo de ornamentación; pero resultaba más alegre que la plaza actual, debido quizá a su menor altura; y ofrecía gran animación sin necesidad de tener un lleno completo de las localidades.

La primera corrida que se celebró después del nacimiento de Isabel II fue el día 13 de Octubre de 1830.

En celebridad del feliz natalicio de la Princesa, se lidiaron ocho toros, cuatro de D. Manuel Gaviria, dos de D. Juan Zapata y otros dos de D. Francisco Gallardo. Picadores: Juan Marchena Clavellino, Francisco Hormigo, Juan Martín y Annastasio Capón: Espadas Roque Miranda, que mató los cuatro primeros toros; Pedro Sánchez, sobresaliente, para el quinto

y sexto, y José Monje, media espada, al que correspondieron los dos últimos.

Fue un acontecimiento la corrida de Beneficencia que se dió el 13 de Junio de 1831, tomando parte como espada, el caballero D. Rafael Pérez de Guzmán. Este era hijo de una distinguida familia; dedicado a la carrera militar, fué destinado de guarnición a Sevilla, donde se relacionó con Juan León y otros toreros, y tomó tal afición al arte de Pepe Hillo, que abandonó su profesion, dedicándose por completo a matador de toros. Nunca hubiese podido competir con los primeros espadas. Viniendo a Madrid desde Sevilla, asaltaron la diligencia que le conducía por las llanuras de la Mancha, unos bandoleros, dándole muerte.

En esta década que vamos reseñando, figuraban como *espadas* Juan León, Manuel Romero (Carreto), Lucas, Roque Miranda, El Morenillo, El Sombrerero, Jerónimo José Cándido, Francisco Montes, que tomó la alternativa en 1831; José de los Santos, en 1832; Noteveas, en 1837 (había sido medio espada en 1833), y Julián Casas (el Salamanquino), que mató por primera vez en 1839.

Tuvieron éstos de banderilleros a Camilo, Yust, Jordán, Capa, José Monje, El Barbero, Colita, El Fraile de la Petenera, El Fraile de la Carretería, El Loro, Barragán, El Gallego, El Ratón, Francisco de los Santos y Francisco Arjona (Cúchares), que aparece en 1839.

Picadores: Cristóbal Ortiz, Hormigo, El Pelón, Pinto, Francisco Sevilla, (que aparece en 1830), Diego Lucena (1830), Tomás Muñoz (1832), Bernardo Botella (1833), Antonio Sánchez, llamado Poco Pan (1833), José Carrera (1835), Francisco Briones (1836), José Trigo (1837) y Antonio Guisado (el Berrinches), (1839).

En 1832 (16 de Julio), un toro saltó la barrera, y no consiguiendo hacerle salir al redondel, tuvieron que darle muerte en el callejón.

Es ejemplo de mala suerte el caso del picador Diego Luna,

que la tarde de su primera salida en Madrid (1.° de Julio de 1830), el quinto toro de la corrida, al recibir una pica, le hizo caer con tal desgracia, que el pobre hombre falleció dos días después a consecuencia del golpe.

Tampoco fue buena suerte la del banderillero *el Loro*, que el 18 de Junio de 1832 estuvo gravemente enfermo de una coz que le pegó el caballo de un picador al intentar un *quite*.

Las corridas de novillos daban buen resultado a las empresas, siempre con el aliciente de la mojiganga. He aquí cómo se anunciaba una para el 8 de Febrero de 1831:

«Dará principio la corrida con dos novillos embolados, que serán picados por dos aficionados, y banderilleados según costumbre. Seguirá la escena de la *Pata de Cabra*, del modo que a continuación se expresa: Se presentará en la plaza un carro triunfal, tirado por 20 cíclopes, que conducirá a Vulcano a su templo, y en las fraguas trabajarán aquéllos al compás de la música propia de la escena. En seguida saldrán montados sobre sus asnos, D. Simplicio Bobadilla Majaderano y Cabeza de Buey y su escudero Lazarillo, y cuando los cíclopes hayan hecho a aquél los honores de parte de Vulcano, y se preparen a prestarle los auxilios que le ha concedido contra su rival, se soltará un valiente toro embolado, que acometerá impetuosamente a la comparsa hasta lograr desordenarla. Este acontecimiento llenará de indignación a Vulcano por ver profanada su mansión, y mandará se castigue la osadía de la fiera picándola desde sus asnos con vara larga D. Simplicio y su escudero, y poniéndola banderillas de fuego los cíclopes en señal de que sobre este elemento impera el dios a quien adoran. No satisfecho Vulcano con este castigo, se apeará de su carro, y tomando la espada, dará muerte al delincuente.

»A continuación se lidiarán dos toros de la ganadería de D. Manuel Bañuelos, que picarán Anastasio Capón y José Zapata, y estoqueará Diego Escobar (el Panadero), nuevo en esta plaza, acompañado de la correspondiente cuadrilla de banderilleros.

»En seguida se correrán seis novillos embolados para los aficionados que gusten torearlos, a excepción de los ancianos y muchachos, a quienes se prohibe bajar al redondel, bajo la multa de 50 ducados. Se dará fin a la función con una variedad de fuegos artificiales, dirigidos por D. Ramón Zamora.»

Situada la plaza junto a la puerta de Alcalá, no se hacía indispensable el uso del carruaje para concurrir a los toros, tanto más, cuanto que escaseaban los coches de alquiler; pero daba tono y carácter, en cierta clase de gente, utilizar para este servicio la calesa, especie de *bombé*, con dos ruedas y capota, colocándose el conductor sentado sobre una de las varas que sujetaban el vehículo a la caballería. Lo que había que ver era una calesa llevando en sus asientos dos mujeres guapas, con vestidos de vivos colores, mantilla blanca, peineta de concha y flores en la cabeza. Una de las últimas calesas que se conservaban en Madrid la compró, hacia 1860, para llevársela a su país, el embajador de Rusia.

### Bailes públicos.

*Salón de Oriente.*—La construcción del Teatro Real fue calificada de *disparate magnífico* por un cronista, mal impresionado, sin duda alguna, por la lentitud con que se realizaba la obra, pues habiendo comenzado hacia 1820, llevaba aún trazas de durar muchos años, como así sucedió. En 1836 sólo estaba terminado el salón que hoy se destina a teatro y actos solemnes del Conservatorio de Música, salón que por su capacidad sugirió a cierta empresa la idea de dar en él bailes de máscara. Al efecto, lo adornó con lujo y elegancia; se pintó el techo, se tapizaron las paredes de seda azul Cristina (celeste) y se cubrieron los huecos de los balcones y puertas con colgaduras del mismo color, guarnecidas de franjas y flecos de plata. Iluminóse el salón con 30 arañas, cuatro grandes candelabros y 28 arandelas, formando un total de 568 bujías. Había salas de descanso y de juego con mesas para tresillo y

*l'ecarté* (1), gabinete de lectura, tocadores, almacén de trajes de máscara, venta de flores naturales y artificiales, de guantes y zapatos para señora, guardarropa, enfermería, peluquería y limpiabotas, sin olvidar el imprescindible *ambigú*, como se decía entonces.

La inauguración se verificó en 22 de Enero de 1836: el precio del billete personal era de 50 reales, y toda la música que se tocó aquella noche estaba compuesta por D. Ramón Carnicer. Según la Prensa de la época, el baile estuvo muy concurrido y animado, ofreciendo el salón un aspecto sorprendente.

La empresa no debió de salir mal en su negocio, porque siguió dando cierto número de bailes todos los años hasta 1839, último del período cuya crónica escribimos. La fiesta comenzaba a las doce de la noche y concluía a las nueve de la mañana siguiente. Bien temprano se retiraban a su casa los concurrentes.

*Teatro del Príncipe.*—Desde que murió Fernando VII comenzaron de nuevo a darse bailes de máscara en el teatro del Príncipe (hoy Español). El billete costaba 20 reales; las horas eran de diez de la noche a la madrugada; había piezas destinadas al ambigú, y vestuarios con la debida separación. Tres bastoneros en el centro de la sala tenían el encargo de conservar el orden y dirección de los bailes y parejas; se tocaban valses, rigodones, mazurkas, galops y contradanzas, finalizando con la llamada *greca*, de moda en aquellos días. Cada temporada se verificaban catorce o diez y seis bailes de máscara, y en 1837 se adoptó el sistema de terminarlos a las nueve de la mañana. ¡Vaya por la sencillez de costumbres de nuestros mayores!

De 1835 a 1839 se abrieron en Madrid algunos salones de baile, como son:

*Salón de las Columnas*, calle del Olivar, esquina a la de la

(1) *L'ecarté* estaba de moda en aquellos días, pero es un juego tan sencillo y trivial, que cayó en el olvido.

Cabeza, casa antigua que ya está reedificada; en ella se instaló después el Colegio de San José, al que asistimos en nuestra niñez. El billete de entrada al baile costaba 10 reales.

*Salón del café de la Fontana de Oro*, Carrera de San Jerónimo; al mismo precio que el anterior.

*Salón de Vensano*, calle del Baño, hoy Ventura de la Vega, número 5. El Sr. Vensano tenía academia de baile, y aprovechaba el local ciertas noches para sacarle mayor rendimiento; 8 reales la entrada. Se bailaban el *britano* y las *italianas*, que, por lo que se desprende de los anuncios, era la última moda entonces.

*Salón de la Casa de Canónigos,* Atocha, núm. 92. Costaba 12 reales el billete. El título no resultaba apropiado al género de la diversión.

*Salón de la calle del Arenal,* casa en que habitó el Marqués de Casa-Riera, frente a la plaza de Celenque. Este era un baile de los que se anunciaban como *serios*, pues costaba 20 reales el billete.

*Salón de la calle de Jardines,* núm. 16. Precio, 20 reales.

*Salón de la plazuela de Santiago*, casa donde hoy se halla la Diputación. Hay edificios predestinados.

*Salón de Leganitos*, casa vieja de Osuna, donde ahora está el Convento del Sagrado Corazón de Jesús: 8 reales billete.

*Nuevo Recreo*, calle de San Agustín, núm. 2, piso bajo, esquina a la calle del Prado; todavía existe la casa. Este no debería considerarse como baile serio, porque el precio del billete era de 4 reales. En la mayoría de los bailes, no en todos, había dispuesto *ambigú*. En el *Nuevo Recreo* se encontraba, por precios módicos, bebidas, refrescos, jamón, salchichón y aceitunas.

*Salón del café de Cervantes* (antes de Solís), esquina a la calle del Barquillo.

*Salón de la casa del Duque de Villahermosa*, Carrera de San Jerónimo, esquina al Prado. Aquí sí que concurriría la flor y

nata de las mujeres bonitas y de los hombres de dinero: costaba 30 realazos el billete.

*Salones de la Inquisición*, calle de Isabel la Catolica, número 4, principal. Aun existe la casa; en ella estuvo instalado el Santo Tribunal que la da nombre. Costaba 8 reales el billete. Si las paredes hablasen, ¡qué cosas hubieran podido decir entonces, y podrían decir hoy, después de haber presenciado los bailes de dos pesetas!

*Salón de la casa del Conde de Aranda*, calle del Luzón, número 4. Era también de medio pelo.

*Salón de la travesía de la Parada* (antes calle de Enhoramalavayas), núm. 8. Barato.

*Salones de Santa Catalina*, en las casas conocidas por este título: Plaza de las Cortes, con vuelta a la Carrera de San Jerónimo y calle del Prado. Se anunciaba como *baile serio*: 20 reales billete.

*Plaza de Toros.*—Aquí se dieron bailes de máscara desde 1835, durante la época de Carnaval. Las puertas se abrían a las dos de la tarde; había dos bandas militares que alternaban tocando, con descanso de diez minutos, manchegas, galop, rigodones, jota aragonesa y contradanza; a las cuatro, ascensión de un globo de 15 pies de altura; terminaba el baile, al ponerse el sol, con el Himno de Riego, tocado por las dos bandas juntas. Billete, 4 reales; palco, 60.

Según lo dispuesto por el Gobernador civil, los concurrentes al baile podían llevar la careta puesta desde el Buen Suceso (hoy casa del Hotel de París, en la Puerta del Sol) hasta la Plaza de Toros, sin salir de esta carrera. Conviene hacer constar que entonces no se permitía usar disfraz y careta en el centro del día, aunque se toleraba por la noche a las personas que asistían a los bailes de máscara.

Sobre este asunto se publicó, en 12 de Febrero de 1836, un artículo del que, por curiosidad, vamos a transcribir algunos párrafos:

«Nada a nuestro entender sería más del agrado del público,

como el que, prescindiendo ya de desconfianzas infundadas, se permitiese absolutamente las máscaras y disfraces por las calles en los tres últimos días del Carnaval, señalando si se quería alguna carrera fija, tal como las calles Mayor, Alcalá, San Jerónimo, Atocha y sus intermedias, incluyendo también el Paseo del Prado y Plaza Mayor, donde pudieran colocarse músicas que permitiesen improvisar danzas a las festivas comparsas.

»Puede muy bien imaginarse la novedad y grandeza de un espectáculo semejante en uno de los hermosos días que nuestro cielo nos proporciona, cubierta toda la carrera de caprichosos disfraces, que el buen tono prescribe ya en las reuniones de salón, pero que serían muy oportunos en calles anchas y desahogadas en nuestros románticos balcones, en carrozas y cabalgaduras.

»Ya en el año pasado se intentó condescender con el deseo del público, permitiendo bailes por la tarde en la Plaza de Toros; pero la circunstancia de no poder usar de la careta sino dentro de aquel recinto, causó precisamente el inconveniente que se pretendía evitar, circunscribiendo esta diversión a aquella parte del público que menos puede hacerla agradable y que más bien puede abusar de ella. Otra cosa sería si fuera lícito el andar disfrazado por las calles (con excepción ya dicha de las extraviadas), porque entonces todas las clases no temerían perder su decoro enmascarándose, formando lucidas comparsas y contribuyendo a la alegría general. Siendo tantos y tan concurridos los bailes públicos y particulares, las calles de Madrid están generalmente cubiertas de máscaras desde las diez de la noche. ¿Serán acaso más peligrosas de día?»

Llegó un tiempo en que el deseo del articulista se vió colmado, y hoy ya el público mismo encuentra enfadosa la diversión, siendo muy contadas las máscaras que salen a la calle, y más contados aún los buenos disfraces.

*Jardín de las Delicias.*—Se hallaba en lo que hoy forma el Paseo de Recoletos, y es resto de él, aunque muy variado, el

trozo de jardín comprendido entre las calles del Almirante y de Doña Bárbara de Braganza. Pertenecía al palacio que llamaban de Altamira, después propiedad de la Marquesa de Medina de las Torres; tenía su entrada principal por la citada calle del Almirante. Este jardín era de gran extensión, y dividíase en tres partes, efecto de la desigualdad del terreno, formando andenes resguardados por barandillas de hierro.

Desde Junio de 1834, se comenzaron a dar en este sitio bailes públicos, de seis de la tarde a once de la noche, con tal aceptación, que durante el mes de Setiembre de aquel año se decidió la empresa a hacer la fiesta por todo lo alto, es decir, a altas horas de la noche, comenzando a las doce y terminándola a la madrugada, al precio de 8 reales por persona, sin distinción de sexos.

Entonces, el Paseo de Recoletos era un camino con honores de carretera, y hallándose al confín de la población, puesto que iba a morir en la puerta del mismo nombre del paseo, excusado parece añadir que resultaba un paraje solitario, formado en su mayor parte por las tapias de los jardines que a uno y a otro lado tenía. El sitio, pues, ofrecía poca seguridad para transitar por él a media noche; pero la empresa, a fin de favorecer la concurrencia, estableció un servicio de coches que salían de la Puerta del Sol cada diez minutos, al precio de dos reales por asiento, y colocó además, por su cuenta, desde la Fuente de Cibeles, una línea de faroles, que tenía encendidos durante las horas que duraba el baile, y un número proporcionado de guardas, provistos de linternas, con lo que quedaba vigilado el trayecto.

La entrada se verificaba por la puerta del Palacio en la calle del Almirante, y el baile tenía efecto, durante el mal tiempo, en los ocho grandes salones del edificio.

Aquí se introdujo la moda del baile de Piñata *al estilo de Cádiz*—como decía el anuncio de 8 de Marzo de 1835.—Comenzaba a las seis de la tarde; a las nueve descanso, durante el cual «se colocaba una gran *piñata* en medio del salón, para

que los señores concurrentes se divirtieran en romperla; y después de hacerlo, y recogidos los dulces, continuaba el baile hasta las doce».

En verano, la fiesta era completa: se abría con un concierto en uno de los jardines; después se pasaba a otro, donde se bailaba en la *plazoleta de los tilos;* a las siete, ascensión de un globo aerostático de quince pies de altura, sin capitán que lo tripulara, según costumbre; acto seguido, rifa de un cubierto de plata, hecho a mazo, y de un abanico; función de fuegos artificiales por el polvorista D. Mariano Estellón, y luego baile hasta las doce. Había fonda, café y refrescos. La pólvora se quemaba delante del Palacio, y permitíase subir a los salones del piso principal a los concurrentes, para presenciar desde los balcones los fuegos artificiales.

La *plazoleta de los tilos* existe en la actualidad, y es la que se halla en el centro del jardín citado, entre las calles del Almirante y de Doña Bárbara de Braganza; allí vimos en nuestra juventud ocho tilos (de los que se conservan dos), y quizá puedan recordarlo también los que hayan alcanzado la época, la reforma y ensanche del Paseo de Recoletos, que aprovechó gran parte de los jardines expropiados.

*Quinta del Espíritu Santo.*—A la izquierda y final del antiguo *camino de la Venta* (hoy prolongación de la calle de Alcalá) y antes de llegar al puente del arroyo Abroñigal. Celebrábanse en esta quinta bailes campestres (*al aire libre*), funciones de volatines y fuegos artificiales. Había fonda, café, botillería, baños, billares y juegos de entrenimiento. Se servían, por encargo, comidas y meriendas a la española y a la francesa, y de ordinario, perdices y truchas escabechadas, ostras y magras de jamón añejo; vino moscatel a doce cuartos cuartillo; dulce, a ocho, y común, a seis. También había habitaciones, desde las que se disfrutaba hermosas vistas, «con camas y lo demás necesario para que nada faltase a los que deseaban el reposo después de haber paseado». Una diligencia salía cada cuarto de hora, durante la tarde, con dirección a la

Quinta, desde la Fonda de Perona (calle de Alcalá), y volvía con igual intervalo de tiempo a Madrid, desde las ocho hasta las diez de la noche, al precio de cinco reales de ida, con entrada en la posesión, y tres de vuelta.

Las tardes de lluvia se celebraba el baile en el interior del edificio de la Quinta, en un salón que se denominaba de las Ninfas, no sabemos si por las pinturas que quizá lo adornaran, o por las jóvenes que a él concurrían. Es de suponer que se bailase el vertiginoso vals, la agitada mazurka y el tranquilo rigodón; pero el anuncio aseguraba que había una orquesta de guitarras, dirigida por un Sr. Cota, distinguido maestro, que estaba *siempre pronta para el baile de castañuelas.*

Esto era por los años de 1834 a 1836.

*Portici.*—Jardín situado en el Soto de Migas Calientes (Viveros de la Villa), junto al río Manzanares, en el camino del Pardo. Baile campestre los días festivos por la tarde, amenizado al anochecer con una vistosa función de fuegos artificiales, preparados por Estellón. Había baños y fonda. El dueño estableció un servicio de diligencias desde el *Gabinete de lectura* de Mr. Monier, en la calle de la Montera, hasta el establecimiento, al precio de cuatro reales por asiento de ida o vuelta. Las sesiones de baile se suprimieron en 1837, quedando únicamente el servicio de baños y fonda. Se permitía entrar en el jardín con meriendas, mediante el pago de dos reales por persona.

En el género de bailes campestres podemos citar, además:

*El jardín de Apolo*, contiguo a la Puerta de San Fernando, hoy Glorieta de Bilbao. Comenzó en 1835, imitando al de las *Delicias*, puesto que, a más de baile, había globo, fuegos artificiales y rifa de un cubierto de plata. Cuatro reales el billete. La pólvora estuvo, primero, a cargo de Martín Aroca, discípulo y sucesor de D. Mariano Estellón, que figura ya difunto en 1836; después quedó de polvorista Antonio Zamora, y en 1838 aparece José Hernández, favorecido por todas las empresas.

*Jardín de la Cuádruple alianza*, en el Prado, donde hoy el Hotel Ritz. La entrada al jardín era pública, pero no a los salones de baile, que eran dos, uno llamado de Oriente y otro de Levante; aquí se abonaban cuatro cuartos por persona, es decir, unos doce céntimos. Había columpios y juegos de entretenimiento a precios económicos.

*Recreo de Chamberí*, en la actual plaza de este nombre y casa llamada entonces de las Torres. En el ambigú se servía un plato de guisado, pan y vino, por dos reales.

*Minerva*, jardín y huerta situados en las afueras de la población, entre la Puerta ya citada de San Fernando y la de Santa Bárbara, hoy Glorieta de Alonso Martínez. Se permitía entrar con meriendas, y hacía la competencia al Recreo de Chamberí. La empresa ponía guardas por la noche en el Paseo de Luchana.

Como se ve por esta relación, los habitantes de Madrid, en la época de 1830 a 1839, rendían fervoroso culto a la diosa Terpsícore.

### *Segundo periodo.—1840 a 1849.*

#### TEATRO DEL PRÍNCIPE

La Prensa de este período, reflejando indudablemente una gran parte de la opinión pública, se lamenta del triste estado del teatro, y eso que contaba éste con actrices y actores como Matilde Díez, Bárbara y Teodora Lamadrid, la Llorente, la Tablares, la Palma, Latorre, García Luna, Romea, Valero, Arjona, Guzmán y Mariano Fernández (1); y con escritores como Bretón, Díaz, Gil y Zárate, Escosura, García Gutiérrez,

(1) Estos artistas, cuyo mérito no podemos poner en duda porque hemos alcanzado a ver a algunos de ellos y pudimos formar opinión, dejaban descontentos a D. Eugenio Ochoa y a D. Manuel Cañete, quienes se lamentaron, respectivamente, en *La España* y en *El Heraldo* (1849), de la falta de *buenos cómicos*.

Rodríguez Rubí, Hartzenbusch, Ventura de la Vega, Zorrilla y otros. Efectivamente, estos escritores consagrados, no correspondiendo a la demanda del público, que pedía obras nuevas, producían relativamente poco, a pesar de disponer de un personal inmejorable para la interpretación de sus obras.

Es cierto que los empresarios que, sucesivamente iban tomando en arrendamiento el teatro del Príncipe, salían siempre con las manos en la cabeza, pues con las cargas benéficas que pesaban sobre el coliseo, no había negocio posible, según se ha visto en la década anterior; pero es cierto también que estos empresarios, conociendo el escollo de las cargas benéficas, confiaban en el producto de las buenas entradas, en *los llenos;* y como el público no ocupaba a diario, ni con mucho, todas las localidades, de aquí la desproporción de los gastos con los ingresos, el déficit y la bancarrota; de suerte que a los poetas dramáticos de primer orden algo de culpa les cabe en la decadente situación del teatro del Príncipe por aquellos días.

Aunque a la ligera, vamos a hacer una reseña de las novedades que ofreció este teatro en el período de 1840 a 1849:

*El campanero de San Pablo*, drama de Bouchardi, que había obtenido 300 representaciones en París, lo tradujo D. Eugenio de Ochoa, y fue desempeñado por Bárbara y Teodora, Luna y Fabiani. (8 Enero 1840.)

*La niña boba*, de Lope. Obtuvo Matilde una ovación. (3 de Junio).

El 2 de Octubre se hizo una función extraordinaria, dispuesta por el Ayuntamiento, en celebridad de la llegada a esta corte del General Espartero con motivo de la revolución realizada por el pueblo de Madrid, y dicha función se ajustó al siguiente programa: 1.° Sinfonía del maestro Carnicer. 2.° La comedia de Lope *Amantes y celosos.* 3.° *La jota valenciana*, baile nacional; y 4.° La improvisación cómica en un acto, escrita expresamente para este día, por D. Manuel Bretón de los Herreros y D. Julián Romea, con el título de *La ponchada.* No se representó más que una noche, porque disgustó a los amigos

del General, y fue prohibida, proporcionando un disgustazo mayúsculo a Bretón. Se halla impresa, por si el lector quiere conocerla, en la rica colección de obras dramáticas de la Biblioteca Nacional (1).

*Los polvos de la madre Celestina*, a beneficio de D. Francisco Lucini, director de la maquinaria. Esta comedia de magia se había representado el año anterior en París, con el título de *Las píldoras del diablo*, y traducida literalmente, se hizo en Zaragoza poco tiempo después. Hartzenbusch introdujo grandes modificaciones, de modo que quedó la obra completamente refundida. Fue desempeñada por Matilde, Teodora, Guzmán, Sobrado y Fabiani. La decoración del segundo cuadro representaba la vista del convento de Santa Teresa, de Madrid. La obra obtuvo 30 representaciones seguidas. (Enero 1841.)

Se dió otro golpe a Bouchardí, poniendo en escena una traducción de *Lázaro o el pastor de Florencia*, por D. Juan Peñalver. Se hizo muchas noches. (Marzo 1844.)

En Abril, la empresa del Príncipe se las prometía muy felices para la temporada entrante, pues anunciaba que tenía en cartera 4 comedias de Bretón de los Herreros, 3 de Gil y Zárate, 2 de Hartzenbusch, 2 del Duque de Rivas, 4 traducciones de Escosura y 8 de Ventura de la Vega. Si esto hubiera resultado cierto, no podía la campaña teatral presentarse bajo mejores auspicios.

---

(1) Bretón publicó en *El Correo Nacional*, de 3 de Octubre de 1840, una carta, dando satisfacciones por las frases de la obra que habían molestado a la Milicia nacional (de que él formaba parte), y declarando que no había tenido intención de ofender a esta Institución.

También manifestó que, si bien la obra aparecía hecha en colaboración de Julián Romea, éste solamente habia puesto los versos finales; y que el apropósito se habia escrito, por encargo del Ayuntamiento, *en menos horas de las que tardó un escribiente en ponerlo en limpio*. Pero no le valió a Bretón cantar la palinodia, pues en la *Gaceta* del día 5 apareció destituído del cargo que desempeñaba de Director de la Biblioteca Nacional.

*Los perros del monte de San Bernardo*, arreglo de Vega, con decoraciones de Lucini. Gustó. (Junio 1841.)

*El héroe por fuerza*, comedia de gracioso, para Guzmán; traducida por Vega. (Julio.)

*Bruno el tejedor*, también traducido por Vega. Romea estuvo admirable en esta comedia, que se adaptaba bien a sus facultades. (Agosto.)

*La pluma prodigiosa*, comedia de magia con música de Carnicer. El gracioso se había hecho de necesidad en este género, como protagonista o papel principal. Se puso la obra en escena con cierto lujo, pues se pintaron 19 decoraciones nuevas y se construyeron 190 trajes. (Noviembre 1841.)

*El hombre más feo de Francia*, traducción de Vega, por Matilde, la Llorente, Romea mayor y Romea menor, como llamaban a los dos hermanos. (Diciembre 1841.)

*Guzmán el Bueno*, de Gil y Zárate, a beneficio de Matilde; ella superior; Romea, regular. (Febrero 1842.)

*La escuela de las casadas*. (Abril 1842.)

Cuando se estrenó, dijo el *Diario*, sin duda por instigaciones del autor, D. Manuel Bretón de los Herreros, lo siguiente:

«Las costumbres más inocentes, la índole más apacible y la virtud más ejemplar, no bastan a las mujeres casadas para su propia ventura y la de sus maridos; y aunque marido y mujer están interesados en procurársela recíprocamente, a la esposa incumbe más de cerca el cuidado del bienestar doméstico, única ambición que no desdice de su débil condición y de sus hábitos tranquilos y sedentarios. Sin embargo, no todos los deberes de una consorte están consignados en las leyendas morales, o, a lo menos, no en ella se indican todos los medios de cumplirlos. La sociedad en que cada una ha de vivir, o más bien, aquella a que su esposo está habituado, le impone otros preceptos de que no puede prescindir sin riesgo de ser desgraciada, aunque para seguirlos tenga que hacer alguna violencia a su carácter. Agradar y complacer al compañero de su vida es una necesidad de toda mujer, y para ello conviene emplear

cuantos medios estén a su alcance, siempre que no lo reprueben las leyes humanas ni los dogmas de la Iglesia.

»Confiar ciegamente en el prestigio de una hermosura harto perecedera, en el ascendiente de una virtud no siempre estimada como se debe, y en juramentos que pronunció entusiasmado el galán meritorio y ha de cumplir el marido soberano, es triste cosa para los tiempos que corren, y tampoco son para muy prodigados los ordinarios recursos de lágrimas, alaridos y convulsiones. Otra táctica es ya necesaria para manejar a ciertos maridos. Explicarla en el cartel, sería analizar la comedia, quitando tal vez la gana de verla al que leyere estos renglones.

»El autor no tiene, empero, la vanidad de dar por nueva ni por infalible su doctrina, ni aunque lo fuera, dejaría de reconocer y confesar que no hay regla sin excepción. Es de creer, no obstante, que el bello sexo sea de su mismo dictamen, y si las damas apadrinan esta producción, escrita en obsequio suyo, quedará satisfecho y agradecido.»

*Las memorias del diablo*, arreglo de Vega. (Mayo 1842.)]

Para conmemorar el aniversario de Calderón de la Barca, con motivo de la traslación de sus restos desde la iglesia del Salvador (1), donde se hallaban, declarada ruinosa, al Cementerio de la Sacramental de San Nicolás de Bari, afueras de la Puerta de Atocha, sitio próximo a la actual calle de Méndez Alvaro, se representó *La vida es sueño*. (Mayo 1842.)

*Fabio el novicio* o *La predicción*, drama en cuatro actos y un prólogo, traducido. La acción pasa en la época de Carlos V. (Setiembre.)

*Un novio a pedir de boca*, por Bretón de los Herreros. (Mayo 1843.)

*Un francés en Cartagena*, del mismo autor. «Es una chanzoneta dialogada—decía el *Diario*,—tan ajena de miras políticas como de pretensiones literarias.» La comedia es muy linda

(1) Calle Mayor, frente a la plaza de la Villa.

y está escrita con un juicio muy sensato, censurando a los extranjeros por el equivocado concepto que suelen tener formado de las cosas de España. (Abril 1843.)

La chanzoneta hizo buen efecto, y eso que el público buscaba dramas conmovedores, como *El ingeniero o la deuda del honor*, *Pedro el negro o los bandidos de la Lorena*, *El secreto de una madre*, *Don Enrique de Trastamara o los mineros* y *El mal padre*, que obtenían en aquel tiempo grandes aplausos.

No gustó *Las Batuecas*, comedia de magia, en prosa y verso, desempeñada por Teodora, la Llorente, Guzmán, Mariano Fernández y Noren. La música de los bailables era de Luis Arche, y las decoraciones, muy buenas, de Lucini. Hartzenbusch, que con *Los polvos de la madre Celestina* había levantado el género a gran altura, esta vez fue censurado por la crítica.

Por esta época se estrenaron:

*El Gran Capitán*, de Gil y Zárate (1). El drama gustó. Romea estuvo «demasiado natural».

*Pascual y Carranza* y *La independencia*, de Bretón.

*Las dos coronas* y *El lobo marino*, de Isidoro Gil.

*La familia improvisada*, de Bretón, por Mariano Fernández. Muy bien.

*Dumont y compañía*, de Doncel y Valladares.

*Ya murió Napoleón*, del joven Manuel María Santa Ana.

*La abuela*, *Las gracias de Gedeón* y *Cuando se acaba el amor*, traduciones de Navarrete.

*Juan de las Viñas*, de Hartzenbusch.

*Bandera negra*, de Rubí, estrenada en Marzo de 1844. Decía de la obra y del autor un periódico: «Este joven poeta se ha mostrado en esta sublime producción digno de la celebridad que supo adquirir con su famosa *Rueda de la fortuna*. No hemos presenciado triunfo más completo en el teatro.»

(1) Había escrito *Don Alvaro de Luna*, *Guzmán el Bueno* y *Carlos II el Hechizado;* le daba por los dramas históricos.

Y luego añadía respecto de la ejecución: «La *perla del teatro Español*, la divina Matilde, se ha hecho en todas las representaciones de esta comedia, superior, si cabe, a su colosal celebridad.» De Teodora, de la Llorente, de los Romeas y de Guzmán dice que estuvieron felices.

Para la inauguración de la temporada, en Pascua de Resurrección de 1845, se hizo una reforma en la ornamentación de la sala del teatro. Aparecieron las paredes empapeladas, cosa nueva, porque anteriormente se pintaban, y no siempre con buen gusto: las lunetas se forraron de terciopelo azul zafiro, dividiéndolas en dos bandas, de suerte que «ya no se las tomaba por asalto, sino que se había facilitado el acceso pasando por el medio del teatro»; se pintó un telón nuevo, también azul, como el papel de los palcos y anfiteatros; se suprimió lo que llamaban *patio* y en su lugar se construyeron cuatro palcos, quedando, al decir de algunos, pocas localidades para el público de poco precio.

Estrenos notables de 1845:

*Los misterios de Madrid*, novela dramática en cuatro actos. Se pintó para esta obra una decoración nueva que representaba la Puerta del Sol, y que fue copiada en un grabado publicado por *El Laberinto* de 1.° de Marzo. La estampa da idea de cómo estaba la Puerta del Sol en aquella fecha, formando, como decía Mesonero, más bien una encrucijada que una plaza. En el grabado aparece a la derecha la calle de Carretas; a la izquierda, la esquina de la de la Montera, y al fondo, la iglesia del Buen Suceso, entre la Carrera y la calle de Alcalá, que se pierden a lo lejos.

*La jura en Santa Gadea*, de Hartzenbusch, hermoso drama que vino a compensar con creces el contratiempo de *Las Batuecas*.

*El hombre de mundo*, que fue un triunfo para Ventura de la Vega y para Julián Romea. Acompañaron a éste en la representación, Matilde, Teodora, Plácida Tablares, Florencio Romea, Guzmán y Mariano Fernández. Dada la fama de los ac-

tores que la ejecutaron, no creemos que se haya visto comedia mejor representada en los teatros de la corte. (2 Octubre 1845). D. Julián Romea, a quien alcanzamos a ver representar esta comedia, estaba inimitable. De la obra decía Villergas, poniéndola reparos, que estaba tomada de una francesa titulada *Les trois epoques*. Es tan sencilla que, a nuestro juicio, no merecía la pena de tomarla del francés. La revista *El Español* la aplaudió, sin más distingos que el de calificar de *algo libres* algunas escenas. *¡Cuantum mutatus ab illo!* Se hizo a beneficio de Romea, hubo mucha gente, salió Ventura de la Vega a escena, y la Avellaneda le echó una corona. Ferrer del Río dijo en una revista que *El hombre de mundo* era la comedia clásica más completa que poseía la literatura dramática española.

*Mujer gazmoña y marido infiel*, comedia de Bayard, conocida en francés con el título de *Le mari a la campagne*, arreglada por Navarrete. La desempeñaron, Matilde, Teodora, Plácida, la Llorente, la Chafino, los Romeas (1) y Guzmán.

No se estrenaba mucho, y eso que había una pléyade numerosa de buenos escritores dramáticos. Según Hartzenbusch, podían conceptuarse como tales a los incluídos en la relación siguiente:

Antonio *Alverá*.
José *Amador de los Rios* (2).
Eduardo y Eusebio *Asquerino*.
Wenceslao *Ayguals de Izco*.
Víctor *Balaguer*.
Antonio *Bofarrull*.
Jerónimo *Borao*.
Manuel *Bretón de los Herreros*.
Francisco *Javier de Burgos*.
Pedro *Calvo Asensio*.
María *Cambronero*.

---

(1) Julián Romea habitaba en la calle del Baño, 14, principal.
(2) Aunque Amador es nombre, nadie le designa por el apellido.

Ramón de *Campoamor*.
Manuel *Cañete*.
León *Carbonero y Sol*.
Basilio Sebastián *Castellanos*.
José *Castro y Orozco*.
Gaspar Fernando *Coll*.
Carolina *Coronado*.
Fernando *Corradi*.
Leopoldo Augusto de *Cueto*, Marqués de Valmar.
Manuel Juan *Diana*.
José María *Díaz*.
Patricio de la *Escosura*.
Aureliano *Fernández-Guerra*.
José *Fernández Travanco*.
Francisco *Flores Arenas*.
Ramón *Franquelo*.
Carlos *García Doncel*.
Antonio *García Gutiêrrez*.
Ignacio *García Ontiveros*.
José *García Villalta*.
Antonio *Gil y Zárate*.
Antonio *Gironella*.
Gertrudis *Gómez Avellaneda*.
Luis *González Brabo*.
Angela *Grassi*.
Teodoro *Guerrero*.
Juan Eugenio *Hartzenbusch*.
Manuel *Hernando Pizarro*.
José María *Huici*.
Juan *Lombía*.
Luis de *Loma y Corradi*.
Eduardo *López Pelegrín* (1).

(1) No se le confunda con su hermano Santos (*Abenamar*), fallecido poco antes.

Francisco *Martínez de la Rosa.*
Juan *Martínez Villergas.*
Francisco de Paula *Montemar.*
Jerónimo *Morán.*
José *Muñoz Maldonado.*
Ramón de *Navarrete* (*Asmodeo*).
Francisco *Navarro Villoslada.*
Antonio *Neira de Mosquera.*
Eugenio de *Ochoa.*
Luis *Olona.*
Joaquín Francisco *Pacheco.*
Miguel Agustín *Príncipe.*
Manuel José *Quintana.*
Braulio Antón *Ramírez.*
Francisco Luis de *Retes.*
Antonio *Ribot y Fontseré.*
Duque de *Rivas.*
Josefa *Robirosa de Torrens.*
Mariano *Roca de Togores*, Marqués de Molins.
Tomás *Rodríguez Rubí.*
Gregorio *Romero Larrañaga.*
Juan de la *Rosa González.*
Joaquín *Rubio y Ors.*
Ventura *Ruiz Aguilera.*
Jacinto de *Salas Quiroga.*
Manuel María de *Santa Ana* (1).

(1) Como Santa Ana fué el fundador de *La Correspondencia de España*, primer periódico madrileño de información, y le veían por las calles de la capital a todas horas, Manuel del Palacio le dedicó los versos que siguen:

Harto Dios de ser clemente
con la progenie de Adam,
dijo: «Ganarás el pan
con el sudor de tu frente».
Y excepción única es,
de tal castigo, Santa Ana,
porque Santa Ana lo gana
con el sudor de los pies.

Eugenio de *Tapia*.
Ramón *Valladares Saavedra*.
Ventura de la *Vega*.
José *Zorrilla*.
Total, 73.

Pues contando la Corte tantos escritores dramáticos, no tenían las empresas de los dos teatros principales, Príncipe y Cruz, producciones suficientes para dar novedades al público, y había necesidad de echar mano del repertorio ya conocido, y que causaría el aburrimiento de los espectadores.

En 1845 se entabló discusión en el Liceo sobre si era o no conveniente la imitación de la literatura dramática del siglo XVII. Bretón de los Herreros manifestó que si bien se necesitaba conocer y estudiar aquel teatro, no debería tomarse por modelo, puesto que el carácter y las costumbres españolas habían variado totalmente; que los caracteres no están generalmente bien trazados en las comedias de aquella época, y que por avivar la curiosidad de los espectadores con argumentos de pura invención donde se hallase enredo e interés, descuidaron el propósito de presentar ejemplos y cuadros de costumbres, ofreciéndose una prueba de ello en la ausencia del tipo de la madre, según la oportuna observación que había hecho Hartzenbusch.

A D. José Amador de los Ríos, como tenía ideas tan románticas, el teatro del siglo XVII le parecía digno, no sólo de estudio, sino de imitación: decía que los españoles eran siempre los mismos, y que conservaban su espíritu guerrero, su pundonor activo, su galantería y su fe religiosa. Don José estaba fuera de la realidad.

Rodríguez Rubí y Patricio Escosura, sin ponerse de parte de Bretón, y sin quitarle la razón a Amador de los Ríos, reconocían la conveniencia de imitar algo de aquellas comedias, declarando que no respondían ya, en 1845, a las exigencias del público.

D. Gabino Tejado terció en el debate, poniéndose de parte de Bretón de los Herreros, y D. Cándido Nocedal hizo, entre otras observaciones, las siguientes:

«Lo que debe averiguarse es si los medios de que se valieron aquellos escritores son los mismos que conviene emplear en la actualidad; y en ese caso, es poco o casi nada lo que puede adoptarse de los autores antiguos. Dividamos las obras dramáticas en cómicas y serias. Respecto de las primeras, si se atiende al enredo o argumento, no puede éste ofrecer interés a la sociedad moderna, porque son otras sus costumbres, y de formar la fábula con aquellos medios, se faltaría a la verdad que el público exige. Los caracteres tampoco pueden ser los mismos, porque nuestras ideas han variado esencialmente, como han variado también en España las relaciones de la familia con la sociedad. Con igual precaución debe procederse para imitar el lenguaje empleado por los antiguos. En aquellos tiempos, el discreteo era preciso, puede decirse que se fundaba en una razón política. Felipe II, cuyo poder abarcaba pueblos diferentes entre sí, en sus costumbres, carácter, idiomas, religión, necesitó estrecharlos con un lazo de unión, y tuvo que dar vigor al sentimiento religioso, imponiendo restricción al pensamiento. De aquí nació la sutileza, en tal grado, que este vicio ha llegado a encarnarse, por decirlo así, en nuestro lenguaje. Nada de esto es ya necesario, y por lo mismo, sin rebajar el mérito de las comedias antiguas, la ciega imitación de ellas producirá cuando más una buena obra literaria, pero nunca una obra dramática que satisfaga las exigencias del público. Tampoco es conveniente la imitación respecto de la las composiciones serias, pues si bien la tragedia clásica, por ejemplo, tiene muchas bellezas, literariamente consideradas, sus héroes ofrecían un interés sólo de actualidad, interés que precisamente ha de rebajarse a nuestros ojos, cuando estamos acostumbrados a ver repetirse grandes catástrofes, sin conmovernos, por la misma frecuencia con que se reproducen.»

Escosura resumió el debate, con su buen juicio y su deseo de buscar componendas, diciendo que no son imitables aquellas obras en sus formas, pero sí en el estudio y acierto con que supieron sus autores hacer predominar el interés, modificando los medios que para ello usaron, con arreglo a las exigencias de la época en que se escribe.

Bretón demostró practicamente la razón de su manera de pensar escribiendo *Marcela* con el mismo asunto, en el fondo, que *Lo que son mujeres*, de Rojas; dos comedias de pensamiento igual y totalmente distintas en la forma. Bretón desarrolló la misma acción humana de Rojas; pero bajo la evolución de costumbres y caracteres que imponía el transcurso de dos siglos.

Cerrado este paréntesis, continuemos nuestra relación.

En el mismo año se estrenaron:

*Felipe el Hermoso*, de Asquerino y Romero Larrañaga; regular.

*La entrada en el gran mundo*, de Rubí. Tenía la comedia elegancia, interés e intención.

*Las mocedades de Hernan-Cortés*, de Escosura, sobre cuya obra se emitieron pareceres encontrados.

*El arte de hacer fortuna*, de Rubí. Exito completo; al autor le hicieron salir varias veces a la escena, y Julián Romea estuvo felicísimo.

Por esta época se estrenaron, aunque no estamos seguros de que fuera en el Príncipe:

*Los dos tribunos* y *Un verdadero hombre de bien*, de Eusebio Asquerino.

*Alonso Cano o la Torre del Oro*, de D. Aureliano Fernández Guerra.

*Geflé*, tragedia de D. José María Díaz.

En 1846:

*Alberoni o la astucia contra el poder*, prohibida por la autoridad. (Mayo.)

*Fortuna contra fortuna*, de Rubí (1). (Octubre 1846.)

Tambien se rendía culto al teatro del siglo XVII. Matilde hizo (Noviembre 1846) *Lo cierto por lo dudoso*, de Lope, y sostuvo la comedia diez noches en el cartel. Al mes siguiente representó *Mari-Hernandez la gallega*, de Tirso, con Plácida, Romea y Guzmán; esta comedia era muy del agrado de Matilde; por cierto, que años después la hizo en la Coruña, y no gustó.

Por Nochebuena de este año pusieron en escena el sainete *La comedia de Maravillas*, de D. Ramón de la Cruz, por Matilde, la Palma, Plácida, la Llorente, Latorre, los Romeas y Guzmán. Suponemos que lo interpretarían regularcitamente.

En 1847 pusieron también, por Navidad, *La casa de Tócame-Roque*, con el siguiente reparto: *Juana*, Matilde; *Petra*, Teodora; *Agustina*, la Palma; *Sastra*, Plácida; *Cayetana*, la Chafino; *Casero*, Romea; *Moreno*, Sobrado; *Sastre*, Guzmán; *Vieja*, Mariano Fernández.

Tuvieron buen éxito (Abril de 1847) *Don Fernando el de Antequera*, de Vega, y *Un diablillo con faldas*, pieza en un acto, traducida (Octubre), en que Plácida Tablares representaba tres distintos papeles.

En Febrero se hizo, a beneficio de Romea, *Don Francisco de Quevedo*, primera producción de un joven escritor, Eulogio Florentino Sanz; y luego *La trenza de sus cabellos*, de Rubí: ambas muy aplaudidas.

Queriendo Zorrilla reivindicar la fama de la Cava, que tan malparada había quedado en *El puñal del godo*, escribió una segunda parte, titulada *La calentura*, que se representó en el Príncipe por Noviembre de 1847. El drama, aunque es inverosímil, tiene escenas interesantes, y fue magistralmente interpretado por Matilde y Romea.

En 1847 publicó Hartzenbusch en la *Revista Literaria* una

(1) Habitaba Rubí en la calle del Baño, núm. 14.

estadística de las obras estrenadas en los teatros de Madrid desde 1843, ofreciendo los siguientes datos:

1843, en Cruz y Príncipe, 46 originales y 32 traducidas: total, 78.

1844, en cuatro teatros, 49 originales, 32 traducidas y 1 refundición: total, 82.

1845, en cinco teatros, 51 originales y 23 traducciones: total, 74.

AÑO 1846.

| TEATROS | COMEDIAS | | TOTAL |
| --- | --- | --- | --- |
| | Originales. | Traducidas. | |
| Príncipe | 9 | 17 | 26 |
| Cruz | 5 | 14 | 19 |
| Instituto | 2 | 5 | 7 |
| Variedades | 21 | 9 | 30 |
| Museo | 8 | 7 | 15 |
| Buenavista | 1 | 4 | 5 |
| El Genio | » | 2 | 2 |
| Circo | 1 | » | 1 |
| | 47 | 58 | 105 |

En resumen, durante un período de cuatro años se representaron 193 obras originales y 145 traducidas, con la circunstancia, muy de tener en cuenta, de que en la última temporada había superado el número de las traducciones al de las originales, a pesar de tener entre nosotros los 73 escritores dramáticos de que hemos hecho mención.

Para conmemorar el aniversario de la muerte de Moratín se representó *El Barón,* y *La comedia nueva o el café,* honrando S. M. la Reina con su presencia la función (Junio 1848).

En Julio de 1848 publicó, en *El Tío Camorra,* Juan de la Rosa González, que era aficionado a estos trabajos, una especie de crónica en verso, o reseña humorística de las novedades que por entonces habían ofrecido los espectáculos públicos. Copiamos un trozo a continuación:

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
el Príncipe no ha hecho nada:
ha puesto día tras día,
formando un escalafón,
primero *Sancho García*,
*Borrascas del corazón*,
y después *Doña Mencía*,
*La boda en la Inquisición*,
y vuelta a la letanía
y torna al Kyrie-Eleisón.
Ha tenido empeño tal
en repetir producciones,
que sólo un original
nos ha dado en sus funciones:
*República conyugal*.
Y eso por ser de Rubí,
que es el vate que hasta aquí
dió a los teatros más fruto;
no se portaron así
ni la *Cruz* ni el *Instituto*.
Aunque nos han ponderado,
diciendo que es maravilla,
un drama que hay preparado,
original de Zorrilla:
*Don Jaime el excomulgado*;
en tanto que llega el día
de que saliendo a la luz
se cumpla la profecía,
pues hay ópera en la *Cruz*,
gocemos de su armonía.
Simpática y elegante
nos da este teatro ahora
una ópera palpitante,
escrita por Mercadante
y titulada *Eleonora;*
Y aquí con placer advierto
que cantaron con acierto,
haciendo lucir sus galas
en armonioso concierto,
Carrión, la Alexandri y Salas.
Vimos que la concurrencia

fue bastante numerosa,
lo cual nos da complacencia.
Vamos a hablar de otra cosa,
del público, con licencia.
Entre los sones divinos
del *sol*, *fa*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*,
corramos a ver ladinos
los caballos *civilinos*
del Circo de Mr. Paul;
Circo que, a decir verdad,
nos dió poca novedad
en sus funciones primeras;
pero excita la ansiedad,
pues dicen que tiene fieras,
y que oculta entre prisiones
tigres, osos y chacales,
elefantes y leones,
y otros bravos animales
de sanguinarias pasiones.

Durante esta década, Matilde Díez no dejó de actuar en el teatro del Príncipe, siempre de primera dama, con la sola excepción de 1845 a 1846, que tuvo que ceder el puesto a Bárbara Lamadrid; pero como esta actriz comenzaba a estar decadente y Matilde se hallaba en la plenitud de sus facultades, pronto quedó Bárbara postergada y obtuvo el primer puesto de la compañía en la temporada de 1848-1849 la incomparable Matilde Díez.

Acompañaron a Matilde, desde el comienzo al fin del período, la elegante y sugestiva Teodora Lamadrid y la famosa Jerónima Llorente. En los primeros años figuraron Carlota Coronel, María Corcuera y María Fabiani; luego vinieron a reforzar la compañía Josefa Palma, Mariana Chafino, Plácida Tablares y María Córdoba.

Los actores que trabajaron fueron: D. José García Luna y D. Julián Romea, con la misma categoría hasta 1842; los años de 1843 y 1844, Romea de primer actor único, y de aquí en

adelante siguió sin bajar de categoría, pero cediendo el primer puesto, por antigüedad, a D. Carlos Latorre.

Como segundos galanes y barbas, actuaron: Florencio Romea, Pedro Sobrado, Elías Noren, Luis Fabiani, Lázaro Pérez, José Díez, Pedro López y otros poco conocidos, y como graciosos, Pedro Cubas, Antonio Guzmán y Mariano Fernández.

Apuntadores: Florentín Hernández, José Nicolau, Tomás Mariño y Marcos Barón.

Pintores escenógrafos, Francisco y Federico Lucini.

Director de orquesta, desde el año 1845, Luis Arche.

Julián Romea era un actor de mucha cultura, y contribuyó grandemente al aumento de consideración que la sociedad guardaba a los primeros actores y actrices de las compañías dramáticas. Romea hacía versos de vez en cuando, y no desprovistos de mérito literario; así es que, poseído de ello, se determinó, en 1848, a medir sus fuerzas con otros poetas contemporáneos de segundo orden, lo que dió ocasión a una polémica personal, de que daremos cuenta en breves párrafos.

Promovió el *Liceo* un certamen para premiar la mejor composición poética que se presentase sobre *La fe cristiana,* y habiendo sido favorecida por el Jurado la que había escrito Romea, los desahuciados, entre los que se encontraban Cervino y Santín de Quevedo, arremetieron contra Romea, o mejor dicho, contra el Jurado, compuesto del Duque de Frías, Pastor Díaz y Zorrilla, declarando que había habido parcialidad y que la mejor composición no era la de Romea. Echábase toda la culpa a Zorrilla, al que se conceptuaba ponencia del Jurado, y D. Manuel Cañete, llevando la voz de los descontentos, en *El Heraldo* y en *El Siglo* escribió, con firma y sin ella, varios artículos, no sólo tratando a Zorrilla con tonos despectivos, sino también a D. Julián Romea, de quien había dicho en 1845, al dedicarle su drama *El Duque de Alba*, que «le estaban reservados los más eternos y envidiables laureles de nuestro Parnaso».

Zorrilla publicó, en la revista *Don Circunstancias* (Febrero

1849), una carta dirigida a Cañete, en la que, amén de justificar el fallo del Jurado y defender la bondad de la oda de Romea, dirigía acerbas censuras al crítico. Que éste se equivocaba alguna vez, no cabe dudarlo, porque en esta época decía de Romea que «era un actor mediano que atina a veces con ciertos papeles que están en su carácter». Nosotros, que tuvimos la suerte de verle trabajar durante los últimos años de su vida, podemos asegurar que para la comedia de costumbres no tenía rival entonces, ni lo ha tenido en tiempos posteriores, no dejando de reconocer que el drama llamado *de época* no era su género apropiado.

Uno de los autores desahuciados en el concurso publicó la composición que había sido rechazada, poniendo en el anuncio: «Don Joaquín José Cervino, autor de la Virgen de los Dolores», por lo que un periódico, tomándolo en son de chunga, dijo que, «como autor quiere decir padre, en este caso resultaba que D. Joaquín José Cervino era el propio San Joaquín, padre de Nuestra Señora».

La angustiosa situación económica que agobiaba la existencia del teatro del Príncipe en la década anterior, hubo de agravarse considerablemente durante el período que vamos reseñando, y deseoso el Ministro de la Gobernación, D. Antonio Benavides, de atajar el mal de raíz, presento a la aprobación de la Reina, en 30 de Agosto de 1847, un Real decreto por el que se encargaba el Gobierno de la dirección, administración y explotación de aquel teatro, considerando su sostenimiento como obligación, por decoro nacional.

Decía el Ministro en el preámbulo del Real decreto:

«De aquí, Señora, la necesidad de establecer un teatro nacional de declamación en Madrid, que, subvencionado por el Gobierno y bajo su inmediata dirección, no solamente sirva de modelo a todos los demás de su clase, sino que sea también una escuela donde se formen los actores para generalizar las buenas máximas del arte dramático, el verdadero tono de la declamación, la expresión sencilla y pura de los afectos, la

propiedad de los trajes y de las decoraciones, la prosodia y el acento genuino del habla castellana con la variedad y riqueza de su armonía.»

Este teatro se pensaba establecer en el del Príncipe, con el nombre de *Teatro Real Español*, para lo cual se entraría en negociaciones con el Ayuntamiento.

Se nombraba una Junta de lectura para la elección de obras; otra de censura, que venía a ser complemento de la anterior, y un Comisario regio con las siguientes atribuciones: llevar la cuenta y razón de los gastos e ingresos del teatro; hacer las contratas que exija su mejor servicio; cuidar del decoro y propiedad en los trajes, en las decoraciones y en todo el aparato escénico; verificar los ajustes de los actores, y procurar, de acuerdo con los directores de la compañía, cuanto fuese necesario para la mejor ejecución de las representaciones.

Lo más práctico del Real decreto estaba en suprimir las cargas y censos que el teatro del Príncipe abonaba a la Beneficencia, según se disponía por el art. 32, y en la obligación, que por el 33 se echaba sobre sí el Gobierno, de acudir a las Cortes proponiendo un crédito anual como subvención.

Nada de esto era nuevo. El concepto y las bases para la reorganización del teatro Español las había dado Patricio Escosura en una serie de artículos publicados en el periódico *El Entreacto* el año 1839, donde, describiendo con mano maestra la situación aflictiva del teatro del Príncipe, por la falta de empresa que aceptara el negocio, teniendo que pagar censos que importaban miles de duros, proponía la intervención del Gobierno en el asunto, dictando un reglamento que regularizase la vida de las temporadas cómicas, tanto en su parte literaria como económica, y concediendo una subvención que cubriera los gastos en lo que se creyera prudencial.

Era Escosura partidario del nombramiento de una Junta que tuviera intervención directa en el funcionamiento del teatro, aunque no en la dirección, pues decía:

«Ni autor ni actor quiero al frente del teatro, sino a un

hombre ilustrado, inteligente en literatura dramática, observador del gusto del público, y con antecedentes que le pongan a cubierto, en lo posible, de toda sospecha de parcialidad. Más diré: es preciso que la posición social del que sea llamado a desempeñar este cargo, haya sido siempre, si no muy elevada, tampoco muy humilde; de otra manera, carecería de cierto prestigio indispensable para tener a raya la petulancia, la vanidad, la osadía que suelen hallarse, por desdicha, entre los que escriben y representan dramas, y la crítica, cuando no pudiera cebarse en sus actos, le mortificaría en su persona.»

El director con que Escosura soñaba para el teatro Español no se encontraría, seguramente, en Madrid ni en toda la Península; tenía que ser un director bajado del cielo, y esto constituía una dificultad para realizar el proyecto. Escosura estaba en esto equivocado. En el siglo de oro de nuestra literatura dramática, los cómicos eran directores y empresarios a la vez, y no necesitaron ni juntas ni comisarios regios para que les llevasen comedias Lope, Tirso, Moreto, Rojas y Calderón. El pensamiento de Escosura estaba inspirado en el mejor deseo, y comprendiéndolo así, lo aceptó D. Antonio Benavides, haciendo suyo hasta el título de *Teatro Español,* que aquel escritor había propuesto en sus artículos de 1839.

Por aquella época, en 1839, reconociendo el Ayuntamiento la necesidad de reorganizar la administración de los teatros de la Cruz y del Príncipe, que estaban a su cargo, propuso al Gobierno un reglamento que no resolvía la cuestión, pues mientras obligase a las empresas de ambos coliseos a pagar las cargas de Beneficencia, censos y pensiones de los actores y actrices jubilados, los rendimientos del negocio resultaban ilusorios; así es que la propuesta del Ayuntamiento, no marcando una nueva orientación en el asunto, quedó relegada al olvido.

La inestabilidad de la política hizo que Benavides saliera del Ministerio y que no pudiera llevar a la práctica el Real decreto de 30 de Agosto de 1847; pero entró en el Gobierno encargándose del mismo departamento ministerial D. Patricio de

la Escosura, el verdadero padre y engendrador del proyecto de reorganización del teatro del Príncipe o Español, como quería que se llamase, y consiguiente a sus antiguos propósitos, aceptó en principio la idea de Benavides, es decir, el Real decreto inspirado en sus artículos de 1839. No queriendo Escosura variar o modificar el Real decreto descaradamente, *autoritate qua fungor*, sino con cierto carácter de legalidad, nombró un Comisario regio para que estudiase el asunto y propusiese las variantes que, tras concienzudo estudio, considerase necesarias. El desempeño de esta comisión lo encargó Escosura a su amigo y compañero de letras D. Ventura de la Vega, quien por amistad y por carácter, que lo tenía amable y complaciente, no haría sino adaptar a su informe los pensamientos y opiniones del Ministro de la Gobernación.

El tiempo pasaba, la resolución no salía y el teatro del Príncipe iba cada vez de mal en peor. Sordo el Ayuntamiento a los clamores de la Prensa y ciego ante las dificultades económicas con que las empresas tropezaban en el arrendamiento del coliseo, lo sacó a subasta, exigiendo ocho mil duros al empresario que quisiera explotarlo. El resultado deberían tenerlo previsto los ediles: se declaró desierta la subasta, en vista de lo cual, en tertulias, en cafés, en las redacciones de periódicos, en todas partes, se pedía la intervención del Gobierno como única salvación para el teatro del Príncipe.

Luis Olona publicó en la *Revista Universal de Administración*, de que era director, una serie de artículos, reflejo fiel de la opinión pública; pero descubriendo el intento de debilitar la influencia de los cómicos en la dirección literaria del teatro para conceder la supremacía absoluta a los autores dramáticos. Aceptaba Olona el criterio que informaba el Real decreto de Benavides, modificando algunos puntos que, después de todo, no eran de importancia, ni destruían el pensamiento capital.

Así las cosas, suspendida la ejecución del Real decreto de 30 Agosto de 1847, convencido todo el mundo de que había

que hacer algo para normalizar la situación del teatro del Príncipe, y dispuesto Ventura de la Vega a dar por terminada su comisión, teniendo ya preparados los materiales todos para plantear la reforma, entró en el Ministerio el Conde de San Luis, hombre de grandes iniciativas, de carácter resuelto, y que se propuso, con un buen deseo que no le regateamos, sacar de la postración en que yacía la literatura dramática.

Queriendo el Conde resolver el asunto, nombró una Junta encargada de proponer las modificaciones que juzgase convenientes en el decreto de 30 de Agosto de 1847, y terminados los trabajos de la Junta, el Ministro expidió un Real decreto en 7 de Febrero de 1849, organizando los teatros del Reino, y otro, de la misma fecha, aprobando un Reglamento para el *Teatro Español* o sea el del Príncipe.

Por el primer decreto se creaba una Junta consultiva de teatros y otra de censura; se establecieron los derechos y obligaciones de los autores dramáticos, de los empresarios y de los autores, y además de otras disposiciones, se hacía una clasificación de los teatros, determinando que en Madrid no hubiera más que cuatro, a más del Español (*Príncipe*), que se denominarían de *número,* y eran los siguientes: teatro del *Drama*, de la *Comedia, Lírico español* y *Lírico italiano.* En cumplimiento de esta disposición, se llamó teatro del *Drama* el de la Cruz, y de la *Comedia* el del Instituto, con una sucursal, *passez moi le mot*, el de Variedades, que se decía *supernumerario de la Comedia.* No habiéndose desarrollado aún la zarzuela, y no contando más que con dos o tres óperas españolas, número insuficiente para dedicarlas un teatro, las clases *lírico español* y *lírico italiano* se refundieron en una general, *ópera,* que abarcaba las dos determinadas por el Real decreto, y que sirvió para dar nuevo nombre al teatro del Circo.

En cambio, la división de dramas y comedias quedó deslindada por el Real decreto, pues en sus artículos 37 y 38 decía: «En el teatro del Drama sólo podrán representarse obras que pertenezcan a los géneros siguientes: tragedias, dramas, melo-

dramas y comedias de magia; y en el teatro de la Comedia podrán representarse todas las obras que no sean tragedias, dramas o melodramas.» Prescindiendo de que la comedia de magia hubiera debido proscribirse del teatro del Drama, por tener sobre ella indiscutible derecho el teatro de la Comedia, el criterio de separar radicalmente estos dos géneros no habla muy en favor de la Junta que aconsejó al Ministro la reforma; así es que se censuró el capricho de obligar a las empresas a no representar sino un género determinado, cuando la combinación de ambos ha sido en todas las épocas aliciente para conseguir buenas entradas.

El segundo decreto, que comprendía el Reglamento del teatro Español, es decir, la reforma del teatro del Príncipe, merece también que se le dediquen algunos renglones.

Este Reglamento establecía que la dirección, administración y gobierno del teatro estuviera a cargo de un Comisario regio, como el del decreto de Benavides, Comisario que cobraría 36.000 reales anuales. Además, había un Secretario y un Contador con 18.000, y un Depositario con el 1 por 100 de las cantidades que entrasen en su poder.

Todas las demás disposiciones del Reglamento estaban inspiradas en el decreto del año 1847; y respecto a los recursos para el sostenimiento del teatro, se subvenía a ellos con una contribución que se establecería sobre todos los demás espectáculos públicos. De las cargas que a favor de la Beneficencia gravaban sobre el coliseo del Príncipe, nada decía el Real decreto.

Con fecha 6 de Abril se expidió una Real orden clasificando los teatros del Reino, y señalando la contribución mencionada en el párrafo anterior.

Teatros de primer orden: en Madrid, el de la *Cruz* y el del *Circo;* en Barcelona, el de *Santa Cruz* y el del *Liceo;* en Sevilla, el *Principal* y el de *San Fernando;* en Cádiz, el *Principal*, y otro en Valencia, sin nombrarle.

Teatros de segundo orden: en Madrid, el del *Instituto*, y

otro en cada una de las poblaciones de Coruña, Granada, Málaga, Palma, Valladolid y Zaragoza.

Teatros de tercer orden: los restantes.

Los teatros de primer orden pagarían por derechos de licencia 3.000 reales; los de segundo, 1.500, y los de tercero, 500.

Además, abonarían las empresas el 5 por 100 de la entrada en las funciones de toros y novillos, y el 10 por 100 en los demás espectáculos y diversiones.

El decreto fue muy discutido, pues mientras unos le defendían con tesón, como D. Manuel Cañete (1), a quien le parecía bien todo lo que fuesen mandatos y prohibiciones anulando la preponderancia de los cómicos, otros conceptuaban que el Ministro o la Junta asesora había padecido un ataque agudo de reglamentación.

No bien publicado el Real decreto, el Conde de San Luis, que era muy expeditivo, deseó realizar la reforma, y dispuso que se restaurase el teatro, a fin de que comenzara a funcionar como *Teatro Español* en Pascua de Resurrección, que era la época en que daban principio las temporadas cómicas.

La compañía pasó a dar funciones al teatro de la Cruz, y mientras tanto, se hicieron las obras de restauración en el del Príncipe, a cargo del arquitecto D. Anníbal Alvarez.

Se pintó un telón de embocadura, que gustó mucho por su sencillez y elegancia; se colocaron en los lados del proscenio los retratos de Lope, Tirso, Calderón, Alarcón, Rojas y Moreto; se puso iluminación de gas, y se aumentó el precio de los billetes tomados en Contaduría. Se empapelaron los pasillos y escaleras; se forraron de terciopelo rojo las butacas y de paño los asientos de los anfiteatros, proscribiendo el color azul, que había imperado desde 1845 (2); se uniformó a los acomodado-

(1) *Revista General de Administración*, 1849.

(2) Romea, que era el que mangoneaba en el arreglo del teatro, detestaba el azul. Cuando se reformó en 1845 poniendo azul el terciopelo de las butacas y el papel de los palcos, dijo, en son de pulla, que el teatro

res con frac azul de botón plateado, pantalón negro, corbata blanca y chaleco del mismo color, y se distribuyeron las localidades de forma que cupiesen 900 personas, calculándose un producto por función de 11.000 reales próximamente.

En la fachada, y sobre la puerta del centro, se colocó una lápida con la siguiente inscripción: «Teatro Español.—Se fundó reinando D.ª Isabel II, siendo Ministro de la Gobernación del Reino el Excmo. Sr. D. José Luis Sartorius, primer Conde de San Luis.—Año 1849.»

El periódico satírico *Don Circunstancias* dijo que debía haberse añadido: «Siendo Ministro de Hacienda D. Alejandro Mon, Intendente de Madrid el Sr. Flores Calderón, primera bailarina del Circo la señora Fuoco, domador de fieras mister Charles Esperon, empresario de la Plaza de Toros el Marqués de Casa-Gaviria, e Inspector de la Ronda de policía D. Francisco Chico.»

La inauguración se verificó con toda solemnidad el 8 de Abril. Leyó un *Prólogo* en verso Julián Romea, compuesto por él; después se tocó una sinfonía de Saldoni, luego se representó la comedia de Calderón *Casa con dos puertas*, desempeñada por Matilde, la Palma, la Noriega y la Durán; Romea, Guzmán, Pizarroso, Barroso, Boldún y Sotomayor; baile nacional y el sainete de D. Ramón de la Cruz *La Petra y la Juana o la casa de Tócame-Roque*, en que tomaron parte las principales actrices y actores de la compañía.

Asistió aquella noche la Reina Isabel, ocupando un palco de honor que se había improvisado frente al escenario; los concurrentes a las localidades de preferencia vestían de etiqueta como en fiesta solemne, entrando por la puerta de la calle del Prado la gente de coche, porque a éstos no se les permitía acercarse al edificio delante de la fachada de la calle del Príncipe.

había quedado tan bien, que podía hacer la competencia al café del Recreo, inaugurado en Setiembre de 1844, en la calle de Alcalá, casa del Marqués de la Torrecilla.

El *Prólogo* de Romea parece que no acabó de gustar a los espectadores. Envalentonado con el premio del *Liceo*, quiso hacer un alarde de sus facultades de versificador, y aunque interpretaba bien el mecanismo, carecía de esa inspiración que poseen los verdaderos poetas, tanto en lo serio como en lo cómico. La composición consta de 38 quintillas, que dan un total de 190 versos octosílabos, número suficiente para poner a prueba las aptitudes poéticas del poeta.

Comenzó diciendo:

Yo, el último en merecer,
público, distinción tanta,
me vengo ante ti a poner,
y acatando tu poder
mi humilde voz se levanta.
Si no a mi escaso talento,
apelaré al corazón;
y en tan solemne momento,
como diga lo que siento,
tú aceptarás mi intención.

Después elogiaba la idea de la formación del *Teatro Español*, echando una flor a la Reina, que estaba en un palco.

¿Lo veis? El arte ensalzando,
los bellos ojos tornando
a la dulce poesía,
su alto favor les envía
la nieta de San Fernando.
Y así debió suceder;
que allá, bajo su aureola,
el suelo la hizo nacer
sensible como mujer,
hermosa como española.

Dedica unas quintillas a cantar las glorias de España, y termina animando a todos para seguir el camino de la regeneración del teatro.

¡Ea!, pues, ¡alto! ¡A marchar!
Vates de España, a cantar;
artistas, a combatir;
hombres de ciencia, a escribir,
y tú, público, a juzgar.
Y juntos así, y seguros,
la alta cúpula sentemos
sobre reforzados muros,
en cuyos cimientos duros
la primer piedra pondremos.
Y dignos de alta memoria
nombres laureados lleve;
y también legue a la Historia
brillantes palmas de gloria
nuestro siglo diez y nueve.
Y así se alzará, lo espero,
del arte el naciente sol,
y España, en su hablar severo,
decir podrá al extranjero:
«Tengo *Teatro Español.*»

Esta poesía está publicada íntegra en *El Heraldo*, que era el periódico del Conde de San Luis.

El día 15 de aquel mes se hizo *La escuela de las coquetas*, para la salida de Teresa Baus y José Calvo; el 20, *El sí de las niñas*, para la de Joaquín Arjona; y el 24, *La carcajada*, para la de D. José Valero. Las obras eran escogidas, los actores encargados de su ejecución rayaron a gran altura, y, sin embargo, el público no correspondía al esfuerzo que representaba la reunión en una misma compañía de tantos artistas sobresalientes: pasados los primeros días, iba poca gente al teatro.

En Setiembre hicieron *La esclava de su galán*, de Lope, refundición de Hartzenbusch, desempeñada por Matilde, la Chafino, los Romeas, Guzmán, Calvo y Sobrado; y para fin de fiesta, *Una de tantas*, de Bretón, por Matilde y Romea.

En Octubre pusieron en escena *La rueda de la fortuna*, de Rubí, y *Don Antonio de Leiva*, de Ariza, por Matilde y Romea;

*El viejo y la niña* y *El avaro*, por Arjona; y *La calumnia*, por Valero. Como se ve, los primeros actores trabajaban aislados, y esto no era lo que al público satisfacía. Percatados de ello, y en vista de alguna indicación que hizo la Prensa, representaron *Marcela*, por Matilde (1), la Palma, Romea, Valero, Arjona y Guzmán, primera obra en que se consiguió ver reunidas las notabilidades de la Compañía.

Acabó aquel mes con el estreno de *Saúl*, drama bíblico en cuatro actos (2), original de D.ª Gertrudis Gómez de Avellaneda, interpretado por Bárbara, Teodora, Valero, Arjona, Calvo, Pizarroso, Alverá, Osorio y Pardiñas. Decoraciones nuevas pintadas por Philastre y por Aranda. Música de Saldoni.

La Avellaneda había estrenado, en 1844, *El Príncipe de Viana*, con un éxito ficticio, porque los amigos la prepararon una ovación con sus correspondientes coronas; pero los periódicos pusiéronla muchos dintingos. Ese mismo año se hizo en la Cruz *Alfonso Munio*, también con aplausos excesivos y coronas. El periódico satírico *El Dómine Lucas* decía:

Tienen, pues, razón y media;
es más difícil, al fin,
escribir una tragedia
que coser un calcetín.

El 30 de Noviembre se estrenó *¿Quién es ella?* de Bretón, por Bárbara, Teodora, Valero y Arjona, y el 19 de Diciembre se hizo la *reprise*, como decimos ahora, del drama *Los amantes de Teruel*, refundido por su autor, con decoraciones de Philastre y de Aranda, y desempeñado por Teodora, la Baus, Latorre (3), Valero, Calvo y Pizarroso.

(1) Habitaba Matilde Díez en la Carrera de San Jerónimo, núms. 44 y 46, tercero izquierda, portal de la esquina.

(2) Esta fue una de las sesenta obras que en el espacio de un mes se presentaron a la Junta de lectura, cuyos fallos consiguieron disgustar a los que la habían aclamado para librarse de la *tiranía de los cómicos*.

(3) Habitaba en Relatores, 11, principal.

Los buenos propósitos del Conde de San Luis se estrellaron contra la apatía del público, que dió en no ir al teatro del Príncipe, apatía que tiene su explicación en la falta de novedad que ofrecía el espectáculo; las comedias que ponían en escena, se las sabía el público de memoria, y daban monotonía al espectáculo, precisamente en una época en que le hacían una competencia terrible los demás teatros. En *Variedades* había obtenido un éxito inmenso la zarzuela *El Duende*, pues aunque no había teatro destinado al *género lírico español*, como preceptuaba el Real decreto, éste autorizaba, por su art. 46, a la empresa de la *Comedia* para dar representaciones de zarzuela; en el *Circo*, la Fuoco causaba las delicias de los espectadores; en el *Instituto*, la Pepa Vargas tenía subyugado al público, y para colmo de contrariedades, apareció en la *Cruz* una nueva bailarina que en pocas noches logró formar un nuevo partido: la Manuela Perea, conocida en los fastos de la historia de la coreografía española con el nombre de *la Nena*. Esta competencia terrible no la habían previsto, ni Patricio Escosura en sus artículos de 1839, ni D. Antonio Benavides en su Real decreto de 1847, ni el Conde de San Luis en su reforma; pero acordándose de aquella máxima del sistema homeopático que dice: *similia similibus curantur*, se echó mano de un recurso que en tales circunstancias produjo el efecto deseado: contrató el Comisario regio a la primera bailarina de los teatros de Andalucía, la Petra Cámara, y con esto consiguió ver ocupadas las localidades todas del teatro del Príncipe. Al público había que darle novedades, fuesen como quisieran.

La reforma del Conde de San Luis fracasó, porque no se tuvieron en cuenta más que las condiciones artístico-literarias del asunto, prescindiendo de la parte industrial, en favor de la cual se hizo muy poco o casi nada. El Comisario regio, cuya competencia era indiscutible en estas cuestiones, no tuvo acierto para dejar satisfecho al público, ni libertad de acción, porque se halló constantemente cohibido bajo la presión moral de Romea, que logró imponerse a todos, incluso al Ministro de la

Gobernación. Las cartas que mediaron entre el Conde de San Luis y Romea, publicadas (1) por el docto académico D. Juan Pérez de Guzmán, ponen de relieve la intransigencia de aquel actor, que contribuyó, sin darse cuenta, a que la reforma no pudiera prosperar.

Romea, que como empresario había logrado sostener el teatro del Príncipe varias temporadas, a pesar de las dificultades económicas que se le presentaron, como primer actor, subordinado a un Comisario regio, no pudo ser ni más díscolo ni más altanero. Censurábase la gestión de D. Ventura de la Vega, sin saber que el pobre Comisario regio tenía que luchar con el indómito carácter de los unos y con la resistencia pasiva de los otros, por lo cual quedaban reducidas a la nada las altas atribuciones que el Reglamento concedía a tan elevado cargo.

La reforma del Conde de San Luis estaba inspirada en los mejores deseos; pero su desarrollo carecía de una base práctica, ajustada a la realidad de las cosas, y en este sentido se equivocaron lo mismo los Ministros Benavides y San Luis, que D. Patricio de la Escosura en sus artículos de 1839.

TEATRO DE LA CRUZ

Bueno fue para el teatro el mes de Febrero de 1840, pues en él se estrenó la linda comedia de Bretón *El pelo de la dehesa*, a beneficio de Lombía, y siguiendo el viento de la buena suerte, en 14 de Marzo se puso en escena por primera vez *El Zapatero y el Rey*, de D. José Zorrilla, quien publicó o hizo que se publicara en el *Diario de Avisos* el siguiente reclamo:

«El autor se ha propuesto en este drama presentar al público, tal como fue en realidad, un personaje histórico, calumniado tenazmente por unos y defendido a ciegas por otros; en ambos casos, se han puesto elegantes escritores y respetables

(1) *Boletín de la Academia de la Historia*, Abril 1911.

poetas antiguos y modernos, sin que por esto pretenda rivalizar con ellos el autor de la obra que hoy anunciamos.» Por lo que se ve, D. José Zorrilla estudió con interés la figura del rey DonPedro, y la presentó en su drama como había llegado a comprenderla.

En la interpretación tomaron parte las hermanas Lamadrid, D. José García Luna, Pedro López, Alverá, Fabiani y otros.

El viento favorable duró poco, y días después fue mal recibida la comedia *Solaces de un prisionero o tres noches en Madrid*, «de un distinguido literato que se hallaba ausente de Madrid», el Duque de Rivas.

*La carcajada*, por Latorre (Mayo de 1841), que estuvo superior a todo elogio. Valero había estrenado esta obra en Granada anteriormente, y tanto se poseía del papel, según contaban, que cayó enfermo de resultas. En las mujeres producía efectos terribles, ataques de nervios, y hasta se contaba de alguna que, efecto de la impresión recibida, había malparido en aquella población. Latorre fue aplaudido con entusiasmo, pues además concurría la circunstancia de que se presentaba por primera vez ante el público de Madrid después de dos años de ausencia.

*El eco del torrente,* drama de Zorrilla, por Bárbara, Teodora, Latorre y González Mate (Febrero 1842).

*El naufragio de la fragata Medusa*, melodrama escrito sobre un hecho acaecido en 1816. El acto tercero tenía una decoración que representaba alta mar con la fragata que, combatida a su tiempo por las olas, zozobraba, encallando a la vista del espectador. En el acto cuarto aparecía el mar «que llenaba todo el ámbito de la escena, y estaba agitado por una recia tempestad; en medio de la balsa con las personas que habían quedado en ella, un buque aparecía en lontananza y se dejaba ver en distintos términos». Por lo que se dice, las decoraciones tenían novedad, y el público concurrió a verlas (Marzo 1842).

*La tercera dama duende*, comedia traducida de la que es-

cribió Scribe con el título de *Les diamants de la Courone*, a beneficio de la Juanita Pérez (Abril 1842).

*Las dos vírgenes*, de Zorrilla. Estrenada en el mismo mes.

*Doña Mencía*, de Hartzenbusch, y *La vuelta de Estanislao*, para la salida de Josefa Valero (Junio 1842).

*Sancho García*, de Zorrilla, a beneficio de Latorre. A don José le gustaba poner reclamos en el *Diario*. Esta vez dijo lo siguiente:

«El autor ha llamado modestamente a su obra composición trágica, porque en realidad no es una tragedia clásica. Aunque los tres personajes principales que en ella figuran; aunque la elevación de los pensamientos, y la energía y brillantez, que no puede negarse reinan en el fondo de la obra y en su versificación, pertenezcan, sin duda, a la tragedia, las formas bajo las que el argumento del poema está presentado corresponden al drama. Bien lo conoce el autor de *Sancho García;* pero convencido, como lo está, de que el público no se halla todavía dispuesto a pasar repentinamente desde el tumultuoso bullicio del drama moderno a la sencilla, si por otra parte majestuosa, dignidad de la tragedia clásica, sólo ha pretendido hacer un ensayo, dando el primer paso en la senda de una gran revolución literaria.» (Noviembre 1842.)

*La judía de Toledo, o Alfonso VIII*, por Eusebio Asquerino. (Febrero 1843.)

*La bruja de Lanjarón, o Una boda en el infierno*, comedia de figurón, de Rodríguez Rubí. (Abril 1843.)

*La huérfana de Bruselas*, obra ya conocida, se puso en escena para volver a presentarse Elías Noren, barba, que había estado retirado del teatro durante una temporada. (Abril 1843.)

*La mejor razón la espada,* comedia de Zorrilla, refundición de *Las travesuras de Pantoja*, de Moreto. (Junio 1843.)

*Honra y provecho*, de Rubí. Exito regular; por lo que, como decían aprovechando el título, no había sacado ni honra ni provecho. Se hizo a beneficio de Caltañazor, y trabajaron con él la Juanita Pérez y Lombía.

*Las travesuras de Juana,* de Doncel y Valladares, dos jóvenes que prometían mucho y cumplieron poco. Pasó bien, gracias a la encantadora Juanita, para quien había sido escrita la comedia.

*El molino de Guadalajara,* de Zorrilla. El éxito fue muy mediano, echando la culpa a la ejecución, que resultó deficiente; pero lo cierto es que la obra deja mucho que desear.

*La coja y el encogido,* de Hartzenbusch, comedia en que la Juanita Pérez desempeñaba el papel de andaluza y Lombía el de asturiano. (Agosto 1843.)

Para comenzar la temporada de 1843 a 1844 hicieron en la Cruz una reforma, suprimiendo la *Cazuela*, en cuyo sitio se construyó una gradería corrida, que proporcionaba mejor vista y mayor número de asientos. Los palcos se pusieron a 60 reales, las lunetas principales, a 12 rs., y las del patio, a 8; y como todos los billetes servían para ambos sexos, no se instaló más que un despacho. Los domingos por la tarde se hacía rebaja de precios, a fin de que pudieran concurrir los artesanos.

En una función dedicada por el Ayuntamiento a Isabel II, con motivo de haber sido declarada la mayoría de edad de aquella Reina, se representó una obra de Zorrilla, titulada *La oliva y el laurel,* y la comedia *Las travesuras de Juana,* terminando la función con el sainete de Cruz, *La pradera de San Isidro,* donde cantó unas coplas alusivas a Isabel II la Juanita Pérez. (1.º Diciembre de 1843.)

*Junio Bruto,* de D. José María Díaz. Dijeron que adolecía de la languidez propia de este género de obras. Bárbara y Latorre hicieron una labor esmeradísima por sacar adelante la tragedia.

*Don Juan Tenorio,* drama de Zorrilla. Se estrenó el 7 de Abril de 1844. Decía el *Diario* que el drama, «escrito para ser puesto en escena en la presente Cuaresma, encierra un pensamiento hondamente religioso, y su argumento está basado sobre las sólidas creencias de la fe católica». Lo interpretaron

Bárbara, la Flores, la Tavela y la Sampelayo; Latorre, Alverá, Lumbreras, Caltañazor, Carceller, etc.

Según los revisteros de la época, fue recibido fríamente por el público, debido a que los actores no pusieron de su parte cuanto podían. Hay que tener en cuenta que el papel de *Doña Inés* se encargó a Bárbara, cuya edad no era ya a propósito para el tipo que debía representar, ni su corpulencia y desarrollo físico, a juzgar por el retrato que publicó *El Entreacto.*

Otro revistero, decidido defensor de Latorre, asegura que éste estuvo superior en toda la obra, desde los primeros versos de la escena de la hosteria; pero que donde rayó a gran altura fue en las décimas *del sofá*, que declamó con indiscutible encanto, *habiendo sabido dulcificar ciertos puntos ingratos de que en algunos momentos adolecía la voz de aquel gran actor.* Sabido es que Latorre tenía eso que llamamos *tonillo*, defecto hijo de la representación frecuente de dramas y tragedias en verso, y que en este género hasta quizá gustase al público; pero el *Tenorio* tiene la versificación muy movida, y necesita una dicción flexible que se acomode rápidamente a todos los tonos; así que ni la obra se ajustaba a las condiciones de Latorre, ni éste supo ajustar su interpretación a las condiciones de la obra.

También fue parte para coadyuvar a la mala impresión la pobreza de decoraciones; el *Tenorio* las necesita buenas, y allí quedó este servicio teatral muy descuidado, siendo voz corriente que en punto a decoración de escena *nuestros teatros estaban a la cola de todos los del mundo.*

A Zorrilla le censuraron, entre otras cosas, los ovillejos del acto segundo, y la denominación que había dado a la obra de drama *religioso fantástico.*

*La copa de marfil*, de Zorrilla, por Bárbara y Latorre. Se refiere a la dominación de los lombardos en Italia, y carece de protagonista. El público estuvo severo.

*Españoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino, un juguete

que lo interpretó Lombía con mucho acierto, y dió 17 buenas entradas.

*Las colegialas de Saint Cyr*, de Dumas, traducción de Retes.

*Un rebato en Granada*, de Cañete, comedia de las llamadas de *moros* y *cristianos*.

En 1846 dió algunas funciones en el teatro de la Cruz una sociedad que se titulaba *Academia Real de Música y Declamación*, y se había fundado «para proteger los teatros españoles». Consiguió formar una compañía muy aceptable, compuesta de Juanita Pérez, Ana Parnias, Catalina Flores, Concha Sampelayo, María Bardán, Josefa Noriega, Juan Lombía, Vicente Caltañazor, Francisco Lumbreras, Manual Catalina, Elías Norén, Juan Antonio Carceller y Antonio Capo. La inauguración se verificó el 12 de Abril, haciendo *Mentir con noble interés*, traducción en dos actos, y *Un avaro*. Las lunetas costaban 14 reales. Se conoce que la sociedad tropezó con graves dificultades, porque se deshizo en Mayo siguiente; pero la compañía siguió funcionando con otra empresa.

Luego echaron mano del repertorio, y Caltañazor hizo en Septiembre *La pata de cabra*, con la Carmen Carrasco, Manuel Catalina y Carceller.

En Noviembre de 1846 se estrenó *Los dos Fóscari*, drama arreglado del de Byron por Cañete. No gustó, porque el romanticismo estaba mandado retirar.

*Los mosqueteros de la Reina*, traducción de Gabino Tejado.

*Los misterios de París* (Febrero 1847), de Eugenio Sué, drama en cuatro actos y diez cuadros, con 24 personajes, por la Parnias, la Flores, la Noriega y la Sampelayo, Lombía, Lumbreras, Caltañazor, Catalina, Norén, Carceller, etc., etc. Se estrenó una decoración de Avrial.

*¡Lo que es el mundo!*, comedia de costumbres. (Marzo 1847), con 22 personajes. Aquí se presentó Juan Catalina, hermano de Manuel, haciendo un papel de poca importancia.

*El trapero de Madrid* (Noviembre 1847), traducción de

Lombía, en cuatro actos y un prólogo, con decoraciones de Avrial; una de ellas representaba la plaza de Afligidos y otra la sala de columnas del palacio de Villahermosa en una noche de baile.

*El caudillo de Zamora*, drama en tres actos, de Olona, del género de Bouchardé, que tenía seguros los aplausos de la galería. La Baus y Lombía estuvieron muy acertados.

El Abril de 1848, la empresa del teatro de la Cruz introdujo algunas mejoras en la sala, reemplazando las lunetas por elegantes butacas, que las puso a 16 reales, y se decidió por el género andaluz, para lo cual contrató a Dardalla, actor sin rival en este linaje de composiciones. Así podemos citar:

*Manolito Gázquez*, nueva (Mayo 1848), tomada de un cuento de Estévanez Calderón, por Mariano Pina.

*Chaquetas y fraques*, y *Too e jasta que me enfae*, piezas andaluzas, de D. José Sanz Pérez.

La *Cruz* celebró, como el *Príncipe*, el aniversario de la muerte de Moratín (28 Junio 1848), poniéndose en escena *El sí de las niñas;* un juguete dramático, escrito expresamente para aquel día por Ventura de la Vega, titulado *La crítica del sí de las niñas*, leyendo composiciones alusivas al acto el mismo Vega, Bretón, Zorrilla y Hartzenbusch; y cantándose un himno por D.ª Emilia Moscoso, D. Joaquín Miró y D. Pablo Baraldí, letra de Cañete y música de D. Mariano Martín. En el juguete se estrenó una decoración de D. Antonio Bravo, representando el atrio del teatro de la Cruz.

Y vuelta al género andaluz con *Majos y estudiantes* y *Juan el perdío*, de Mariano Pina, parodia de *Don Juan Tenorio.*

Por Nochebuena se representó *Todos a la mesa*, revista del año 1848, la primera que encontramos en el curso de estas crónicas.

*La perla de Sevilla*, de D. Fernando Gómez de Bedoya, pieza andaluza escrita para Cándida Dardalla, hija del actor de este apellido (Enero 1849).

*Un contrabandista andaluz*, melodrama en dos actos, para Dardalla (Enero 1849).

De vez en cuando alternaban en la Cruz con *El zapatero y el rey*.

*El Bufón del rey*, drama en cinco actos a beneficio de Catalina (Febrero).

*Traidor, inconfeso y mártir* (3 Marzo). Esta obra, una de las mejores de Zorrilla, estuvo ensayada para hacerse en el Príncipe, representada por la compañía que allí actuaba; pero cayó enfermo Romea y se demoró el estreno hasta que mejorase; cuando estaba ya anunciado el día en que se iba a poner en escena, hubo que suspender las representaciones en aquel coliseo para dar lugar a las obras que había mandado hacer con urgencia el Conde de San Luis, a fin de instalar en el edificio el *Teatro Español* con arreglo al proyecto de que ya hemos hablado en el lugar correspondiente. Matilde y Romea pasaron a la Cruz, y en este local estrenaron por fin *Traidor, inconfesa y mártir*, con el siguiente reparto: *Aurora*, Matilde; *Espinosa*, Romea; *Santillana*, Romea (Florencio); *Arbués*, Sobrado, y *Don Rodrigo*, Barroso.

Se tocó por la orquesta una sinfonía nueva, titulada *El sueño*, compuesta por D. Manuel Tubau.

*La viuda valenciana* (Marzo 1849), comedia de Lope, refundida por D. Ramón Mesonero Romanos, a beneficio de Jerónima Llorente.

Consiguiente a lo dispuesto por el Conde de San Luis, de que damos extensos pormenores en el artículo *Teatro del Príncipe*, el de la Cruz cambió de nombre en Abril de 1849, y aparece desde entonces en los anuncios como *Teatro del Drama*.

Esta denominación duró poco.

En la primera mitad de esta década figuraron en la Cruz Bárbara Lamadrid, Juana Pérez, Teodora Lamadrid, Catalina Flores, Concepción San Pelayo, característica; Antera Baus, característica también (hasta 1842); Isabel Boldún, y Concepción Lapuerta, graciosa; Carlos Latorre, Juan Lom-

bía, Pedro González Mate, primeros actores; Pedro López y Elías Norén, barbas; Antonio Pizarroso, Antonio Alverá y Vicente Caltañazor, galanes; Pedro Cubas, Agustín Azcona y Juan Carceller, graciosos.

En años siguientes fue relevándose la compañía, y aparecen en 1848 como actrices Joaquina Baus, Carmen Fenoquio, Josefa Noriega, Juana Samaniego, con su madre Concepción, que hacía de característica, y Josefa Azcona. De actores actúan Juan Lombía, Manuel Catalina, Fernando Ossorio, Calixto Boldún, José Dardalla y José Tamayo.

Hemos reseñado a la ligera la labor dramática que se realizó en la Cruz; pero hay que añadir, para que la crónica esté completa, las óperas que se hicieron, las zarzuelas, los conciertos, las funciones de baile, de volatines y hasta de prestidigitación, que irán mencionándose en cada una de las secciones a que corresponden, a fin de no repetir noticias, y que el lector pueda formarse idea de los géneros de espectáculos públicos que comprenden nuestras *Crónicas.* Puede decirse que el teatro de la Cruz fue durante esta década el que más novedades ofreció al público.

### TEATRO DEL CIRCO

Casi deberíamos incluir este teatro en los de segundo orden, por lo que a la representación de comedias y dramas se refiere, pues las empresas no dieron en el curso de las temporadas importancia a este género, sino que dedicaron toda su voluntad y todos sus afanes a la representación de ópera italiana, y, sobre todo, a los bailes de espectáculo, como se verá en el capítulo correspondiente.

Inaugurado el local como Circo en 23 de Abril de 1840, pronto la ópera se hizo dueña del edificio, y desde 1842 ejerció en él la dictadura, al punto de que en 1849, cuando la reforma del Conde de San Luis, se le dió el nombre de *Teatro de la Ópera.*

Hubo, sí, representaciones dramáticas; pero las series de

éstas eran cortas, y sufrían frecuentes interrupciones para dar lugar a las funciones de ópera y a las de baile; de suerte, que más bien la compañía *de verso* estaba como de supernumeraria para cubrir las noches que se daba de descanso a los cantantes y a las bailarinas.

En 1841 se puso en escena *El mercader flamenco*, traducción, para presentarse González Mate, que había venido de Zaragoza; y *El terremoto de la Martinica*, también traducción, en que se estrenaron decoraciones pintadas por Lucini y Francisco Aranda. El cartel anunciaba que la orquesta tocaría en los intermedios, y que un momento antes de alzarse el telón se haría oír una campanilla que sirviera de aviso a los espectadores.

En 1844 trabajaron aquí Arjona y Valero: el primero hizo *El diablo predicador*, cosa que se consideró como un atrevimiento hallándose en Madrid Antonio Guzmán; el otro representó el *Luis Onceno*, consiguiendo uno de los mayores triunfos de su vida artística. Cuando se anunció la obra, los periódicos dijeron que Valero la interpretaría bien *si quería estudiar el papel, pues generalmente lo encomendaba todo a su talento y a sus luces naturales.* Valero se picó por la advertencia, y logró que los resultados superasen a las esperanzas. Nosotros pudimos verle en *Luis Onceno*, años más marde, y declaramos que interpretaba este drama de un modo magistral.

Hicieron también *Una reina no conspira*, de Díaz, por la Joaquina Baus, Valero y Arjona, que no estuvieron felices en el desempeño; así es que el drama no hizo más que pasar.

Figuraba de primer apuntador en esta compañía D. Manuel Cañete, después crítico notable y Académico de la Española, y dada su amistad con Valero, es muy posible que le *apuntase* esta obra.

Formaban la compañía, además de Valero y de Arjona, José Tamayo, José Pérez Pló, Luis Fabiani, la Joaquina y la Carlota Baus y la Jerónima Llorente.

Durante el último trimestre de 1845 dieron en el Circo al-

gunas funciones Matilde Díez y Julián Romea; pero trabajando en la misma noche la Guy Stephan, que era lo que servía de aliciente para el público.

Las lunetas costaban 16 reales, los palcos 60, las galerías 10 y la entrada general 6.

De 1846 en adelante no se representaron más que óperas y bailes de espectáculo, géneros que eligió para su explotación el banquero D. José Salamanca cuando tomó a su cargo la empresa de este teatro, dejando grata memoria de su buen gusto y munificencia.

Después de Salamanca, tomó el teatro una empresa que, falta de fondos suficientes o de conocimiento del negocio, tuvo que abandonarlo en manos de D. Nemesio Pombo, quien, compitiendo con Salamanca en liberalidad, pagó cuanto se debía, y continuó dando funciones de ópera y de baile hasta el fin de este período.

El Circo fue un teatro que ofreció al público novedades para todos los gustos: allí cantaron la tiple Persiani, el tenor Tamberlick, el barítono Ronconi; allí dieron conciertos los pianistas Listz y Koustky, y allí lucieron sus primores coreográficos la Fuoco y la Guy Stephan. Bien podemos decir que el teatro del Circo, con la variedad de sus espectáculos, contribuyó notablemente a modificar el concepto de las diversiones en aquella época, dando a conocer ciertas notabilidades europeas, de las que sólo se tenía noticia por la traducción de los relatos de la Prensa extranjera. La afición a la música es, en general, un signo de cultura, y los habitantes de Madrid, coadyuvando al sostén de la ópera italiana y al renacimiento de la zarzuela, dieron una muestra de buen sentido, de ilustración y de amor patrio.

## Teatros de segundo orden

### TEATRO DEL INSTITUTO

El *Instituto Español* era una sociedad fundada en 1839 por el Marqués de Sauli, D. Basilio Sebastián Castellanos y otros aficionados a la literatura y al arte; y tenía por objeto principal fomentar la instrucción de las clases populares, proporcionando al propio tiempo diversiones ilustradas y decorosas a los socios.

La sociedad no tenía local adecuado, y consiguió, por Real orden de 10 de Diciembre de 1841, que la cediesen una parte del exconvento de la Trinidad (calle de Atocha, esquina a Relatores) para instalar cátedras, gimnasio y salón de fiestas, que se habilitó en un trozo de lo que había sido iglesia; pero a fines de 1844, teniendo el Gobierno necesidad de utilizar el local, obligó a la sociedad a que lo desocupara, construyendo a sus expensas el citado Marqués de Sauli, un edificio *ad hoc*, con un buen teatro, en la calle de las Urosas, núm. 8. Mientras se realizaban las obras de construcción de esta casa, el Instituto Español celebró sus funciones en el *Teatro del Genio*, un saloncito para aficionados que estaba en el pretil de Santisteban, frente a la iglesia de San Pedro.

Una vez terminado el nuevo local, y conceptuándolo capaz para dar funciones públicas, pues reunía 846 asientos, se arrendó a una empresa, inaugurándose el 8 de Noviembre de 1845 con la función siguiente: *Quiero ser cómico*, pieza en un acto, por Catalina Flores, la Miranda, Manuel Catalina, Aznar, Carceller y Menor; *Boleras jaleadas*, por Sebastiana Flores y Manuel González; y *Un avaro*, por Lombía (1), Caltañazor, Manuel Catalina y Aznar.

---

(1) Lombía quiso introducir la novedad de suprimir el apuntador, y se hicieron algunas representaciones sin éste; pero se convencieron en seguida de que la reforma no podía prosperar.

La sala estaba bien decorada, según los revisteros. La butaca costaba 12 reales, las lunetas 8.

En Diciembre se reforzó la compañía con Ana Pamias, Carmen Carrasco y Francisco Lumbreras.

Parece que el teatro no tenía más que dos pisos: la platea y el principal.

No duraban allí las empresas; en Octubre de 1846 se puso ópera española, como veremos en su lugar; en Diciembre una compañía de volatines, y en 1847 volvió a presentarse una compañía *de verso*, con Dardalla a la cabeza, dedicándose al género andaluz. Hicieron *La flor de la canela*, de Sanz Pérez; *Los celos del Tío Macaco*, *Too e jasta que me enfae*, *Juzgar por las apariencias*, *Los hijos del Tío Tronera*, sainete andaluz también, de García Gutiérrez, parodia de su *Trovador*; *Un baile de candil*, de Eduardo Asquerino, donde ponía en ridículo los graves errores en que había incurrido Alejandro Dumas hablando de España; y *El torero en Madrid*. Abandonando el género, hicieron *Kean o Genio y desorden*, de Alejandro Dumas, traducido por D. Antonio María Ojeda; pero en seguida volvieron a las andadas con *Un día de fiesta en Puerto Real*, *No fiarse de compadres*, de Sanz Pérez, y *El ventorrillo de Alfarache*, de Montemar.

Habiéndose separado Dardalla de la compañía para llevar su género al teatro de la Cruz, siguieron haciendo en el *Instituto* comedias corrientes, y en 28 de Junio de 1848 celebraron el aniversario de la muerte de Moratín, representando *La mojigata*, cantando la tonadilla del *Trípili*, por la Montero, Caltañazor y Lumbreras, y terminando la función con el sainete de D. Ramón de la Cruz, *Paca la Salada o La merienda de horterillas*.

No era muy oportuno elegir a Cruz para rendir homenaje a Moratín, sabiendo que en vida fueron enemigos literarios, y se mortificaron cuanto buenamente pudieron.

En Junio de 1848 hicieron un drama titulado *Un juramento*, de Cañete, D. Manuel Tamayo y D. Aureliano Fernández

Guerra, a los que un periódico, añadía otro escritor, Paul Feval, de quien aseguraba que estaba tomado el pensamiento. Y decía el periódico citado: «D. Manuel Cañete es un moderno crítico, para quien nuestros primeros dramaturgos son un grano de anís; solamente él y los amigos que le rodean tienen un género de literatura nueva, inusitado y grandioso, con el cual abrirán sendas desconocidas en nuestra literatura.»

El drama no gustó.

A fines de 1848 se deshizo la compañía, y se volvió a reconstituir bajo la dirección de Lumbreras. Representaron una parodia de *Los amantes de Teruel*, titulada *Los amantes de Chinchón*, escrita por Romero Larrañaga, Príncipe, Eduardo Asquerino, Villergas y Estrella.

Estrenaron (Enero 1849) *Herminia o Volver a tiempo*, drama de Alejandro Dumas, traducido por D. Juan del Peral. Lo interpretaron la Jimeno y Lumbreras.

*El hijo del diablo* (Febrero), drama en cinco actos, traducido por D. Francisco de Paula Montemar, para el beneficio de Carlota Jiménez.

Cuando el Conde de San Luis puso por obra su proyecto de arreglo del *Teatro del Príncipe* y de los demás de la Corte, concedió al del *Instituto* la categoría de teatro de primer orden, con la denominación de *Teatro de la Comedia*.

El *Instituto* contribuyó mucho al renacimiento de la zarzuela, como veremos en el capítulo correspondiente, poniendo en escena algunas que sirvieron de *ballon d'essai*, pulsando el gusto del público, que se mostró decididamente favorable al género.

En celebridad de una amnistía dada por la Reina, se representó (Junio 1849) la comedia de Eusebio Asquerino, *Españoles sobre todo*, cantándose un himno a S. M., letra de Valladares y Saavedra, y música de Oudrid.

A principios de Julio de 1849 hizo la empresa un contrato con Mr. Paul, y, previas algunas reformas, se trasladó la compañía al Circo de la calle del Barquillo, poniendo los palcos a

40 reales, las sillas a 10, las delanteras de grada a 6 y la entrada general a peseta. La primera función que la compañía del Instituto dió en el nuevo local, fue el 7 del mes citado.

Aquí debieron ganar dinero, porque durante aquel verano no funcionó más teatro que éste, y procuró la empresa proporcionar todo género de alicientes. Además de Dardalla (1), que ponía en escena obras del género andaluz, trabajaba en aquel teatro una bailarina que había conseguido cautivar por completo al público: la Pepa Vargas. Y para tocar todos los resortes, hicieron en este teatro algunas zarzuelas, como *La batalla de Bailén*, en dos actos, música de Oudrid y de Gardin. A mediados de Setiembre volvió a sus patrios lares la compañía que trabajaba en el circo de la calle del Barquillo, y representaron *El tío Zaratán,* parodia de *Guzmán el Bueno*, y *Embajador y hechicero*, comedia de magia de Mariano Pina, en la que hacía el papel principal José Banovio, un actor concienzudo, pero de poca nombradía.

También representaron *El congreso de gitanos*, en dos actos, en la que Alverá cantaba una canción compuesta por Oudrid, y Pardo unas seguidillas que bailaban al propio tiempo la Vargas y Atané. Con estas novedades, el público llenaba las localidades, mientras el *Teatro Español* estaba vacío.

### TEATRO DE VARIEDADES

El local estuvo destinado primeramente a juego de pelota, hasta que en 1843 se acondicionó en forma de teatro para dar representaciones dramáticas bajo la dirección de D. Vicente Castroverde; pero no debió resultar lucrativo el negocio, porque en el mismo año hubo en el local bailes públicos, y sucesivamente una compañía cómica infantil y otra de gimnastas, dirigida por Mr. Chiarrini.

En Abril de 1844 se mejoró la ornamentación y la comodi-

(1) Habitaba Dardalla en la calle de la Visitación, 4, 3.º izquierda.

dad del teatro, entarimando el pavimento, señal de que no lo estaba; se pusieron lunetas con el asiento y el respaldo forrados de paño, se construyó una galería y se instaló una lucerna. «Los proyectos de formar un teatro de segundo orden—decía la empresa en el anuncio,—como existen en las grandes poblaciones de Europa, han fracasado por falta de local a propósito», y confiando en que con las mejoras introducidas en el teatro de Variedades se resolvía el problema, se abrió al público el 14 de Abril citado, tomando la alternativa entre los demás coliseos de la capital. Lunetas, 6 reales.

Comenzaron con *Elisa o El precipicio de Bessac*, drama en cinco actos, traducido por una señorita; luego hicieron *Lázaro o El pastor de Florencia*, traducción de Isidoro Gil, y después *Los incendiarios de París*, de Víctor Ducange.

Tardó el público en acostumbrarse al teatro, así es que las compañías duraban poco, o, mejor dicho, las empresas que las contrataban, y servía el local para dar funciones de aficionados. Sin embargo, en Febrero de 1847 se representó diez y ocho noches consecutivas una comedia de Juan de la Rosa González y Pedro Calvo Asensio, titulada: *Si las mujeres no vieran, los hombres felices fueran*, y poco a poco fue haciendo sus pinitos, hasta que el Real decreto del Conde de San Luis le reconoció como *supernumerario de la Comedia*, y entonces, contando ya con el favor del público, puso las butacas a 10 reales.

El que dió vida a este teatro fue el actor D. Juan de Alba, secundado por Concepción Andrade, Josefa Rico, Sebastiana Morán, María Soriano, Isabel Sánchez, Miguel Bailón, Julián Quintana, Antonio Capo, Ramón Guzmán (sobrino de su tío), Juan Francesconi, Dalmacio Detrell y otros.

Todos eran artistas de segundo orden; pero consiguieron captarse la benevolencia del público y hacer de *Variedades* un teatro simpático. Con esta base, que es muy de tener en cuenta, vino una nueva empresa animada de los mejores deseos, presentando una compañía *plus minusve*, como la que había sa-

lido, y también con ahinco de complacer a los espectadores; Manuela Ramos, Juana Samaniego, Manuel Catalina y Carceller, que, dirigidos por el compositor Rafael Hernando, activo y emprendedor como pocos, formaron el propósito de representar zarzuelas, ya que tan buen resultado habían dado los ensayos del género verificados en la *Cruz* y en el *Instituto*.

Consiguiente a esta idea, pusieron en escena el día 6 de Junio de 1849 la zarzuela en dos actos titulada *El duende*, y éste fue el acontecimiento teatral del año, de mayor sensación que la inauguración del *Teatro Español* del Conde de San Luis.

Véase el capítulo *Zarzuelas*.

### TEATRO DEL MUSEO

Tiene su origen en una Sociedad por el estilo del *Instituto Español*, fundada para fomentar la afición a la literatura, la música y las bellas artes en general. Se estableció en la plaza de los Mostenses, ocupando parte de la casa donde estaba instalado, provisionalmente (y pagando alquiler), el Conservatorio de María Cristina; pero no disponiendo allí sino de un local muy reducido, y sin un salón de cierta capacidad para celebrar fiestas, se trasladó, hacia 1841, al ex-convento de Monjas Vallecas, sito en la calle de Alcalá, esquina a la de Peligros, transformando la iglesia, no sabemos a expensas de quién, en un bonito teatro, que podría contener unos seiscientos espectadores.

Como estas Sociedades, por lo general, comienzan con muchos bríos, que luego se entibian al sentir las impurezas de la realidad, porque, y esto es muy humano, el entusiasmo de los fundadores suele estar en razón directa de la situación de fondos, el ánimo de los accionistas del *Museo* hubo de desmayar, y se vieron obligados a arrendar el teatro a Compañías de segundo o tercer orden.

El sitio era bueno, y favorecido por esta no pequeña circunstancia, el *Teatro del Museo* pudo, cuándo mejor, cuándo

peor, sostener su cartel con los demás de la corte, aprevechando las obras ya conocidas y sancionadas por el público. Sin embargo, allí se estrenó *El motín contra Squilache*, de Ceferino Suárez Bravo.

En 1847 se reorganizó la Sociedad con el nombre de *Museo Matritense*, y dió algunas funciones, poniendo el precio de 60 reales butaca por una quincena y 12 por una noche. Se inauguró el 3 de Abril con *Noche toledana*, de Lope, y *El peluquero en el baile*, pieza en un acto, traducida por Antonio María Segovia, formando la Compañía las Sras. Paz, Latorre y Oliver, y los Sres. Oltra, Gálvez, Larrea Padilla y un aficionado muy notable, D. Rafael Hermosa, que por consideraciones de familia no se decidió a seguir la carrera del arte escénico.

Entonces hicieron *El nudo Gordiano*, comedia francesa traducida por D. Francisco de Paula Montemar, y *Al toque de oraciones*, también traducción, por Manuel María de Santa Ana.

Antes de abrir el teatro se tuvo la idea de exigir a los concurrentes el traje de etiqueta; pero en vista del mal efecto que causó la noticia en las tertulias de Madrid, los socios volvieron sobre su acuerdo, desistiendo de sus instintos aristocráticos.

La sociedad duró poco; en Octubre de 1847 aparece una empresa poniendo en escena algunas óperas, y luego vuelve a arrendarse el local a compañías dramáticas que procuran sostener la competencia con los demás teatros; pero al fin de esta década, el teatro del *Museo* queda derrotado, primeramente por el *Instituto* y luego por *Variedades*.

### TEATRO DE BUENAVISTA

Desde 1837 venía demostrando deseos de figurar como teatro de segundo orden; pero lo que no pudo lograr el del *Museo*, con mejor local, mal podría conseguirlo, en peores condiciones, el teatrito de la calle del Desengaño, en un salón desproporcionado y bajo de techo, según todavía puede apreciarse vi-

sitando el almacén industrial que en el piso bajo del edificio existe, y que es donde estaba instalado el diminuto coliseo.

En 1840 actuaba una compañía que puso en escena *Los amoríos de 1790*, de García Villalta; en 1842 volvió a servir para representaciones de figuras mecánicas; en 1845 se intentó, con mala suerte, crear en este teatro la ópera española, y ya, oscurecido por el *Museo*, por el *Instituto* y por *Variedades*, aunque consiguió tener una compañía, en la que figuraban Matilde Tabela, Isabel Martínez, Carceller, Detrell y Ramón Menor, con su correspondiente sección de baile, tuvo que reducir sus aspiraciones y conformarse, en autores, en obras y público, con el desecho de los demás teatros. Eso sí, en Pascuas de Navidad tenía entradas seguras con *El nacimiento del Hijo de Dios*.

## Óperas.

El teatro de la *Cruz*, por la amplitud de su escenario y por la capacidad del salón, era más a propósito que el *Príncipe* para las representaciones de ópera; así que aquél fue siempre preferido cuando se quiso poner en escena este linaje de espectáculo.

En el verano de 1840, sólo se cantaron en el Príncipe *Beatrice di Tenda*, de Bellini, ya conocida en Madrid desde 1837, y *Le priogini d'Edimburgo*, de F. Ricci, que se estrenó el 28 de Agosto del referido año de 1840. En Octubre se representó *Guillermo*, y el 22 de Marzo de 1841, *Anna Bolena*, que fue la ópera con que se despidió del género el teatro del Príncipe.

Al decir estrenos de óperas, queremos significar primera representación en Madrid, porque las obras se habían estrenado ya en el extranjero; y sirva esta aclaración para que el lector la tenga en cuenta al encontrar la palabra estreno, tratándose de óperas, en el curso de estos apuntes.

En el teatro de la Cruz se representaron, entre antiguas y

modernas, 70 óperas durante esta década, y eso que desde Agosto de 1842 a Abril de 1844 no hubo funciones líricas en este coliseo.

Del repertorio ya conocido del público, hicieron *Lucía*, *Barbero*, *Cenerentola*, *Elixir*, *Norma*, *Lucrezzia*, *La Muta*, *Sonámbula*, *Puritani* y otras, estrenándose las siguientes en los años que a continuación se expresan:

AÑO 1840.

*Cleonice, Regina di Siria*, de Saldoni (24 Enero).
*Il dominó nero*, Aubert (22 Febrero).
*Il giuramento*, Mercadante (11 Marzo).
*Roberto Devereux*, Donizetti (2 Abril).
*Le nozze di Figaro*, Ricci (27 Noviembre).
*María Stuarda*, Donizetti (30 Diciembre).

AÑO 1841.

*La conjura di Venecia*, de D. Ventura Sánchez Lamadrid (27 Enero).
*Elena da Feltre*, Mercadante (13 Febrero).
*María di Rudenz*, Donizetti (26 Abril).
*Don Chisciotto della Mancia*, Mercadante (15 Junio).
*Il Templario*, Nicolau (11 Noviembre).
*Il Solitario*, Eslava (7 Diciembre).

AÑO 1842.

*Alina, Regina di Golconda*, Donizetti (3 Enero).
*La figlia del regimento*, Donizetti (31 Enero).

AÑO 1845.

*Don Pasquale*, Donizetti (4 Enero).
*Luigi Rolla*, F. Ricci (25 Enero).
*Il retorno de Columela*, Fioravanti (26 Marzo).
*María di Rohan*, Donizetti (9 Abril).
*I fidanzati di Sicilia*, Gastaldi (4 Noviembre).

AÑO 1846.

*Il Bravo*, Mercadante (17 Enero).
*Luigia della Vallière*. Genovés (19 Febrero).

*El diablo predicador*, letra española de Ventura de la Vega y música de Basilio Basili (4 Marzo).

*Sardanápalo*, Litta (25 Marzo.

Año 1847.

*Leonora*, Mercadante (5 Junio).

Año 1848.

*Il Borgomastro di Schiedam*, Lauro Rossi (2 Agosto).

De 1840 a 1842, cantaron en la Cruz las tiples Antonia Campos, Cristina Villó, Joaquina Lombía, Rosina Mazzarelli, Leonor Serrano, Gabriela Gamuna, Leonilda Franceschini, Agustina Chelva y Adelaida Perelli. Tenores: Pedro Unanue, Manuel Ojeda y Giovanni Genero. Bajos: Pedro Calvet y José Mirall, sin olvidar a nuestro compatriota Salas, bajo cómico.

De 1844 a 1848, figuraron Cristina Villó, Anna Brizzi, Emilia Tossi, con voz no de gran extensión, pero buena actriz; Anunciata Tirelli, de buen método de canto y buen gusto para vestir; Josefa Chimeno, de grandes condiciones, aunque no bien aprovechadas; Elisa Manzochi, Clara Bertolini, voz cristalina en las notas altas y sonoras en las bajas; Giuseppina Rosetti, Marina Albini, de quien oímos hacer elogios en nuestra juventud; Corina di Franco y Amalia Máizquez, contralto.

De ellos podemos citar a los señores Carlos Guasco, muy querido del público; Giuseppe Sínico, con deseo de complacer, pero de escasas condiciones; Manuel Carrión, Enrique Bonfigli, y sobre todos, Napoleón Moriani, que con su fresca voz y su maestría se le consideró como el competidor del célebre Rubini (1).

«La voz de Moriani, decía un periódico, es clara, sonora y argentina. Moriani, como actor y como cantante, ha resuelto

(1) Rubini no vino a Madrid a cantar en los teatros públicos donde se representaban óperas, sino llamado en 1841 por los socios del famoso *Liceo* a trabajar en el local de la sociedad. El billete, comprensivo de cuatro óperas y dos conciertos, costaba 240 reales a los individuos del *Liceo* y 360 a los particulares que deseaban concurrir.

el problema de representar, con la música como con la poesía, los afectos y las pasiones del alma.»

Parece que Moriani y Rubini, siendo los dos notabilísimos, se diferenciaban en que aquél cantaba las óperas como estaban escritas, y éste las modificaba, introduciendo adornos y variantes de gran dificultad, merced a las especiales condiciones de su prodigiosa garganta. A Moriani le censuraban algunos porque *rezaba* mucho, no cantando más que un par de piezas cada noche.

Es curioso el caso del tenor llamado Flavio, que hizo su primera salida el 11 de Febrero de 1845 con *La Sonámbula*.

A Flavio, es decir, á D. Lázaro Puig, marqués de Gauna, ya le conocían muchos, porque había cantado en conciertos particulares en Madrid y en el extranjero, y, aunque tenía una voz simpática, si bien no de mucha extensión, excelente método de canto, maneras elegantes y vestía con propiedad, se consideraba arriesgado presentarse con *La Sonámbula* después de haberla cantado el incomparable Moriani; pero el público se hizo cargo de las circunstancias, Puig supo sacar partido de sus facultades, y obtuvo un buen recibimiento.

Entre los barítonos mencionaremos a Paolo Baralde y a Gaetano Ferri; y entre los bajos, a Pietro Lej; Giovanni Inchidi, que habiendo sido un gran artista se hallaba ya decadente; Joaquín Becerra, y, por último, el popular D. Francisco Salas, que consiguió ser en su género el cantante predilecto del públioo.

Salas era un *caricato* admirable: además de que tenía buena voz, exquisito método de canto y una vocalización clara y limpia, se caracterizaba con mucha propiedad, al punto de que, haciendo *Don Pascuale* en la Cruz, en Enero de 1845, se presentó tan desfigurado, que el público no le conoció a la salida.

En Noviembre de 1845 cantó en *Lucía* la parte de bajo serio, y, según dice un cronista, supo dar un mentís a los que sólo le consideraban con aptitudes para el género bufo. Su talento—decía—supo vencer todas las dificultades. Y tanto valía,

que en 1848 la empresa del Circo le nombró director de escena en la compañía de ópera.

Directores de orquesta de la Cruz lo fueron D. Ramón Carnicer, D. Basilio Basili y D. Fernando Aguirre.

***

Este espectáculo consiguió arrojar de su casa a Mr. Paul Laribeau; suya, no porque fuese de su propiedad, sino porque él la había dado vida y nombre; así es que, al cabo de los años, y habiendo cambiado el género de la diversión a que el edificio se destinara, el nombre, ya impropio, de *Circo*, perduró hasta nuestros días, en recuerdo del primitivo empresario y fundador.

La ópera, pues, invadió el nuevo *Circo de Paul* (el antiguo *Circo Olímpico*), dándose la primera representación el 21 de de Junio de 1842, con la ópera de Mercadante, *La Vestale*, cantada por artistas extranjeros, salvo algunas segundas partes, que eran españolas, pero bajo la dirección de nuestro compatriota D. Ramón Carnicer (1).

Claro es que las empresas echaron mano de las óperas que formaban el repertorio de las conocidas en Madrid; sin embargo, durante esta época estrenaron, es decir, se dió la primera representación de las siguientes:

Año 1842.

*La Vestale*, Mercadante (2) (21 Junio).
*Saffo*, Pachini (9 Agosto).
*Betly,* Donizetti (19 Setiembre).
*Adelia*, Donizetti (23 Setiembre).

---

(1) La autoridad prohibió fumar dentro de la sala del teatro, lo cual indica que durante las funciones de circo se había tolerado esta abusiva costumbre.

(2) *La Vestale*, de Spontini, se había estrenado en el Príncipe el año de 1817, y la de Pacini en el mismo teatro, el de 1831.

AÑO 1843.

*La Favorita,* Donizetti (26 Agosto).

*Il nuovo Mosé,* Rossini (13 Octubre).

*Linda de Chamounix,* Donizetti (9 Diciembre).

AÑO 1844.

*La tregua de Tolemaida,* Eslava (1.° Agosto).

*Nabuco,* Verdi (10 Octubre).

*Hernani,* Verdi (25 Noviembre).

*I Lombardi alla prima Crociata,* Verdi (20 Diciembre).

AÑO 1845.

*I Martiri,* Donizetti (20 Febrero).

*Corrado d'Altamura,* F. Ricci (24 Mayo).

*Padilla* o *El asedio de Medina,* Espín y Guillén (9 Julio).

*I due Foscari,* Verdi (22 Julio).

AÑO 1846.

*María Padilla,* Donizetti (8 Febrero).

*Anna la Prie,* Battista (1) (23 Enero).

*Irza,* Francisco Gómez de Laharrán (15 Marzo).

*Il fantasma,* Persiani (18 Junio).

*L'orfana savoiarda,* Persiani (25 Julio).

*Giovana d'Arco,* Verdi (30 Octubre).

AÑO 1847.

*Attila,* Verdi (5 Enero).

*Chi dura vince,* L. Ricci (20 Enero).

*Medea,* Pacini (24 Febrero).

*Luisa Strozzi,* Sanelli (18 Agosto).

AÑO 1848.

*Macbeth,* Verdi (20 Febrero).

*Hernán-Cortés o La conquista de Messico,* Ignacio Ovejero (18 Marzo).

En el teatro del *Circo* aparecen, conquistando grandes aplausos de 1840 a 1845, las tiples Rita Basso-Borio, Cristina Villó, Rosalía Gariboldi e Isabela Ober-Rossi; y en segunda

(1) Battista era un alumno del Conservatorio de Nápoles. La obra adolecía de inexperiencia, y obtuvo un éxito lisonjero.

fila, Carlota y Matilde Villó, Teresa Bovay, Dolores Franco, Almerinda Granchi, Margarita Antúnez, Amalia Anglés, Augusta Albertini, Josefa Chio y la contralto Raquel Bernardi. También trabajó en el Circo el año 1843 Caterina Barilli (1), notable nada más que por haber dado a luz, el 19 de Febrero de aquel año, una niña que luego alcanzó fama universal: Adelina Patti.

En 1846 y 1847 figuraron, en unión de alguna de las mencionadas, la famosa Fanny Tachinardi Persiani, conocida por el segundo apellido; Ursula Bertoloti, Angela Bossío, Felicidad Alessandri, Noemi de Roissy, Teresa Arredondo, casada luego con un individuo de cierta distinguida familia, y la Ida Edelvir, nombre con que ocultaba el suyo la Condesa Cabagna di Gualdana.

Los tenores que cantaron de 1842 a 1848 fueron: Sínico, ya conocido del público del teatro de la Cruz; José Olivieri, Aquiles Ballestracci, Manuel Carrión, Pedro Unanue, Enrique Bonfigli, Jeremías Bettiní, algo amanerado, según pudimos formar idea por haberle oído en nuestra juventud; Lorenzo Salvi, Juan Milesi, Eurico Calzotari, y sobre todos, Tamberlick que debutó el 17 de Junio (2) de 1845; poseía grandes facultades y era un verdadero maestro.

Por lo que respecta a los barítonos, hay que hacer mención particular de Jorge Ronconi; debutó el 18 de Abril de 1845 con *María di Rohan*, alcanzando un triunfo completo que se confirmó en las demás óperas que fue cantando. Los que le habían oído, se hacían lenguas ponderando su voz, su maestría y sus condiciones especiales para el arte que profesaba. La noche de su *debut* estaba el teatro completamente lleno, y se hizo

(1) La partida de bautismo de ésta dice que es hija de Salvador Patti profesor de música, y de Catalina Chiessa, que usaba en el teatro el apellido Barilli. Fueron padrinos el tenor José Simio y su esposa Rosa Manara. La Barilli se presentó, única vez, el 4 de Enero de 1843, con *Marino Faliero*. Más adelante damos otra noticia de ella.

(2) Con *Parisina d'Este*.

dueño de los espectadores desde las primeras notas. Dicen que su voz era de gran extensión, pastosa y grata, atacando con valentía un *sol* que produjo un entusiasmo delirante. Tenía notas altas de tenor y una octava baja admirable. Se le hizo salir cuatro veces al final de la ópera, y las señoras le arrojaron los ramos de flores que, según moda, llevaban en las manos.

También era buen barítono Rafael Ferloti, y tanto, que habiéndose decidido a cantar *María di Rohan*, después de Ronconi, los partidarios de éste fueron dispuestos a darle una silba monumental, pero estuvo tan acertado, que todos le aplaudieron, hasta sus mismos adversarios.

Entre los barítonos resultaban muy aceptables León Giraldoni, a quien alcanzamos a oír, y el español Angel Alba, notable porque le gustaba caracterizar bien los papeles; así consiguió captarse las simpatías del público en Abril de 1844, pues habiéndose afeitado y cortado el pelo, salió a cantar *La muta di Portici*, hecho, dice la crónica, *un marinero perfecto.*

De bajos, merecen mención Joaquín Becerra, Celestino Salvatori, Heliodoro Spech, Luciano Fornasari, Francisco Calvet y D. Francisco Salas.

Los directores de orquesta del teatro del Circo fueron sucesivamente Carnicer, Boneti, Skoczdopole y D. Basilio Basili. Carnicer había reñido con la empresa del teatro de la Cruz porque reclamaba de ella que le abonase el sueldo como director de orquesta a razón de 40.000 reales por temporada; la empresa se negó, Carnicer la puso pleito, y se conoce que no presentó suficientes documentos justificativos de su derecho, porque la Audiencia desestimó la querella del Maestro.

Aparecen en la orquesta de este teatro los individuos siguientes: *Violines*, Pérez (Rafael), Bosch y los Ficher; *Viola*, Rueda; *Contrabajos*, Costa y Cepeda; *Violoncellos*, Goicoechea y Storioni; *Flauta*, Pedro Sarmiento, a quien llegamos a tratar; *Oboe*, Romero; *Clarinete*, otro Ficher, y *Trompa*, Sacristá con otros compañeros menos conocidos.

La música preferida por el público era la de Donizetti, al tanto de que habiendo sido mal recibida en la Cruz el año 1834 la ópera *Il Furioso*, la empresa del Circo, que confiaba en la predilección que por Donizetti tenían los aficionados de Madrid, la puso en escena el 19 de Febrero de 1844, encargando la interpretación a la Basso-Borio y a Salvatori y el éxito más feliz coronó sus deseos. El tenor obtuvo uno de los mayores triunfos de su carrera artística, y la tiple una ovación, sobre todo en el rondó final. Triunfó Donizetti en toda la línea.

Confiando en esto, alguuos cantantes se aventuraban a interpretar las óperas de Donizetti sin poseer las facultades que su música requería. El tenor Confortini, que vino de Cádiz, donde había sido muy aplaudido, se llevó una grita en *Roberto Devereux*, el 24 de Abril de 1844. Lo propio sucedió con la Caterina Barilli, también procedente de Cádiz, y también aplaudida allí; el público la recibió mal, y por eso decían que «las notabilidades musicales que han hecho furor en Cádiz, han *fatto fiasco cui.*» Como la Barilli fue madre de Adelina Patti, se comprende ahora el poco afecto que esta célebre cantante demostró a la población que la había visto nacer.

La preponderancia de Donizetti vino a eclipsarla, a mediados de esta década, el famoso Verdi, logrando hacerse el autor de moda: el año 1844 se estrenarom seguidas tres óperas suyas: *Nabuco*, *Hernani* e *I Lombardi*, y las tres produciendo en el público gran entusiasmo.

El estreno de *Hernani* fue un acontecimiento; la música de esta ópera se hizo casi popular, y poco tiempo después se cantaba y tocaba en todas las tertulias donde había piano. El crítico musical de un periódico titulado *El Laberinto* escribía, refiriéndose a *Hernani*: «Composición sublime que encanta por sus muchas melodías, que electriza por lo bien armonizada, que agita al espectador por su nutrida cuanto vigorosa instrumentación.»

En el teatro de *Museo* (1) se representaron algunas óperas

(1) Véase el capítulo *Teatros de segundo orden.*

en Octubre 1847, en el mismo mes de 1848 y en Febrero de 1849; *Hernani*, *Sonámbula*, *Saffo*, *Puritani*, *Norma* y *Nabuco*, obteniendo éxitos medianos. Dirigía la orquesta el maestro Skoczdopole. Cuenta Carmena que allí cometieron el imperdonable delito de estrenar *I Masnaderi*, de Verdi, instrumentada por el director de orquesta.

***

No dejan de ofrecer interés, a nuestro juicio, las tentativas que se hicieron en esta época para la formación de la ópera española en las tres fases que ofrece el asunto; son a saber: música extranjera con palabras castellanas; música de compositor español con la letra en italiano; y, por último, la verdadera, la propiamente dicha ópera nacional, aquella en que el compositor es hijo de España, y el libreto aparece escrito en castellano.

La primera clase no dió el resultado que sus iniciadores esperaban; y no lo dió quizá por las condiciones intrínsecas del género, observando que el público propende a la risa, al escuchar en castellano ciertos diálogos serios puestos en música; quizá también por los medios poco adecuados de que pudo disponer la empresa para realizar su pensamiento.

El teatro de Buenavista, situado en la calle de Silva, como ya hemos dicho en la década anterior al tratar de los *Teatros de segundo orden*, fue el local donde se hizo el primer ensayo con una compañía que desde luego correría parejas con el coliseo, aunque figuraban en ella la Carlota Villó, cantante de buenas condiciones artísticas, y Aznar, un buen bajo que luego cantó en el Circo.

Durante el mes de Junio de 1846 se representaron en dicho local, y en castellano, las óperas *Norma*, *El Barbero de Sevilla* y *Clara de Rosemberg*. En el mes de Setiembre se trasladó la compañía al teatro del Instituto, y allí dieron *La vuelta de Columela*, traducida por D. José Sanz, *Elixir d'amore* y otra vez *El Barbero*, reforzando la compañía con María Soriano y

Joaquín Montañés, que cantaron, además, la escena de *El Churrú,* música de Basili.

Y no se volvió a hablar más de opera italiana con libreto traducido.

El género no era cosa nueva, pues, según dice la *Crónica de la Opera italiana en Madrid* (1), de muy antiguo se tenía esta costumbre, y hasta se prohibió, por Real orden de 28 de Diciembre de 1799, cantar piezas que no estuvieran en idioma castellano. Bien es verdad que en el primer cuarto del siglo XIX tuvimos cantantes que podían competir con los extranjeros, como la Lorenza Correa, la Joaquina Arteaga, las hermanas Moreno y el celebérrimo Manuel García.

En tiempo de Fernando VII hubo en Madrid verdadera irrupción de artistas líricos italianos; pero no lograron suplantar por completo a los españoles, sosteniendo enhiesto el pabellón nacional la Loreto García, la Concepción Lledó, los bajos Dionisio López y José María Ruiz y algunos otros artistas, hasta que nos declaramos vencidos en el ramo de tenores cuando apareció Montresor en el Príncipe, el 13 de Junio de 1826, con *Zelmira*, de Rossini, y formando parte de una compañía dirigida por el propio Saverio Mercadante, que todavía era muy joven y no tenía, como compositor, la fama que justamente adquirió luego.

En la década anterior ya hemos visto que estaban en baja los cantantes españoles, sobresaliendo únicamente la encantadora Antonia Campos y el popular Paco Salas; y en la época que estamos reseñando, quedó eclipsada por completo nuestra preponderancia ante la Basso-Borio, la Ober-Rossi, la Persiani, Moriani, Tamberlick y Ronconi.

Pasemos ahora a reseñar brevemente la gestión que en Madrid hubo de realizarse para dar al teatro óperas de música

(1) Escrita por el que fue en vida nuestro queridísimo amigo D. Luis Carmena y Millán, cuyo trabajo nos ha servido de base para formar estos apuntes en lo que a la ópera se refiere.

española con letra italiana. Ya hemos visto que en la década anterior se hicieron *Cristóforo Colón*, *Ismalia* y *Eufemio di Messina*, de Carnicer; *Eurico e Clotilde o La rosa blanca*, de Genovés; *Ipermestra*, de Saldoni, e *Il carrozzino da vendere*, de Basili, a quien podemos considerar como español (1); y en la época que historiamos aparecen *La conjura di Venezia*, por Ventura Sánchez Lamadrid; *Il solitario* (2) y *La tregua de Tolemaida*, por Eslava; *Luisa de la Vallière*, por Genovés; *Irza*, por Francisco Gómez Laharrán, y *Hernán Cortés*, por Ignacio Ovejero. No se puede decir, a juzgar por las referencias de los periódicos de la época, que estas óperas alcanzasen éxitos ruidosos y entusiastas; pero no desmerecieron de otras debidas a la pluma de compositores extranjeros, debiendo hacer constar que estos primeros ensayos parecían de buen auspicio para lo que de tan loable empresa podía esperarse.

Sánchez Lamadrid tenía alientos para seguir por el camino empezado: en Cádiz, el año 1850, se estrenó una ópera suya titulada *Malek-Adel*, y en 1854 otra con el título de *La Maya*.

La *Irza*, de Gómez de Laharrán, se representó en el Circo para el beneficio de Tamberlick, que la cantó con *amore*, porque aquel tenor tuvo siempre mucha predilección por los artistas españoles y por las cosas de España. La ópera *Irza* se había estrenado en Cádiz pocos meses antes.

Tomás Genovés tenía deseos de trabajar: en Bolonia le habían representado una ópera, titulada *Zelma;* luego escribió *La bataglia di Lepanto, Bianca di Belmonte* e *Iginia d'Asti*, que llegó a cantarse en Nápoles.

Ignacio Ovejero, el autor de *Hernán Cortés*, era aquel niño de once años que en 1839 compuso una sinfonía, ejecutada con aplauso en el teatro de la Cruz por la orquesta de la compañía de ópera.

(1) No sabemos si lo era; pero residía en Madrid desde 1825, y se había casado con una española, Teodora Lamadrid.

(2) Representada anteriormente en Sevilla y en Cádiz. El argumento estaba basado en la novela del Vizconde de Arlincourt con el mismo título.

El concepto de D. Hilarión Eslava está bien definido, al punto de que no necesitamos hacer su elogio. *La tregua de Tolemaida* gustó, y eso que el libreto resultaba malo y carecía de situaciones musicales. Pondera un revistero la perfecta instrumentación del maestro, aunque conceptúa que había *exceso* de ésta en algunos trozos: dice que la ópera parecía de Mercadante, y que la Gariboldi y el tenor Unanue tuvieron momentos felices. Se pidió con insistencia que se presentase ante el público el autor; pero éste, por su estado eclesiástico, no salió a escena, sino que se asomó al palco de la autoridad. Eslava era alto, seco de carnes, algo encorvado por efecto de su estatura, y llevaba generalmente, como le hemos visto nosotros muchas veces, un gran levitón negro, sombrero de copa y alzacuello.

Desgraciadamente, estos ensayos, que parecían precursores del cultivo constante de la ópera por nuestros compositores de música, no sirvieron de aliciente para nuevas tentativas, y hubo de abandonarse completamente tan patriótico proyecto. Pero todo tiene su explicación: la circunstancia de concebirse al propio tiempo la creación de la zarzuela indujo a seguir este camino, más modesto, pero más práctico, a los que, satisfaciendo sus entusiasmos por el arte, procuraban satisfacer a la par las necesidades imperiosas de la vida.

Vamos a reseñar la última fase de las tres en que hemos dividido la crónica de la ópera española en este período, o sea la ópera española con música de autor español y libreto en castellano. De esto hubo poco, pero hubo algo. Hemos hecho mención de *El rapto*, ópera española de Tomás Genovés, estrenada en el teatro de la Cruz el 17 de Junio de 1832, y esto debemos considerarlo como el primer ensayo del género, que, en honor de la verdad, no parece que fue mal recibido.

Posteriormente se realizaron dos tentativas: una en el Circo, el 9 de Julio de 1845, con *Padilla o El asedio de Medina*, letra de D. Gregorio Romero Larrañaga y música de don Joaquín Espín y Guillén; y otra en la Cruz, el 4 de Marzo de 1846, con *El diablo predicador*, letra de D. Ventura de la

Vega y música de D. Basilio Basili (1). Esta resultó más genuinamente española que la otra, porque se escribió el libreto sobre la tan conocida comedia del siglo XVII, con el mismo título, y fueron españoles los artistas que interpretaron la obra: la Josefa Chimeno, la Agustina Chelva, Manuel Carrión, Francisco Salas, Joaquín Becerra, Vicente Barba y Lucas Velasco.

La ópera del maestro Espín y Guillén no se representó completa; solamente el cuadro primero del primer acto; pero sí con todos los honores, porque se hizo a beneficio del autor, y preparando una función especial, dividida en tres partes. En la primera, que se abrió con la sinfonía de *Nabuco* (no podía faltar Verdi en la solemnidad), se cantaron varios números de ópera por artistas de la compañía, y Cristóbal Oudrid tocó al piano una fantasía, de su composición, sobre motivos de *María de Rohan;* la segunda parte la constituyó el trozo de ópera de Espín y Guillén, admirablemente cantada por la Ober-Rossi y Tamberlick; y para final o tercera parte, se hizo el acto segundo de *Gisela o Las Wilis*, baile en que tantos aplausos conseguía la famosa Guy Stephan.

En *Padilla* se aplaudieron un coro de *comuneros*, una cavatina que cantó Tamberlick de un modo magistral, haciendo el papel de Fonseca, y un dúo con la Ober-Rossi (Doña María Pacheco), que les valió a los dos cantantes muchos aplausos. Después de todo, y para la falta de protección que los españoles tenemos unos con otros, no se pudo quejar el maestro Espín y Guillén.

Esta es la historia de las tentativas llevadas a cabo hasta 1849 para establecer la ópera española, y si el espíritu que las animaba hubo de entibiarse, en cambio logró inspirar creciente entusiasmo a los que con decidido esfuerzo concibieron el proyecto de hacer resurgir nuestra antigua zarzuela, como lo veremos en el capítulo correspondiente.

---

(1) Saldoni tenía compuesta una ópera española, titulada *Boabdil*, que no llegó a representarse.

El Ayuntamiento también se propuso fomentar el desarrollo de la ópera española, y al efecto, en el pliego de bases (1) para el arrendamiento de los teatros del Príncipe y de la Cruz, dedicó al objeto el art. 25, que decía textualmente:

«El empresario del teatro de la Cruz podrá formar compañía de verso, y tendrá precisión de ajustar otra lírica, compuesta única y exclusivamente de cantantes y músicos españoles que, con preferencia a óperas extranjeras, ejecuten las españolas compuestas hasta el día, y que se compongan en lo sucesivo.»

En vista de esto, una sociedad titulada *España Musical* elevó al Ayuntamiento una instancia, ampliando las iniciativas del Concejo, en la que proponía unas bases más concretas para el planteamiento de la ópera nacional; pero se oponían dificultades insuperables, y hubo que contentarse con lo que determinaba el citado art. 25, que después de todo sirvió, indirectamente, para contribuir a la formación de la zarzuela.

## Zarzuelas.

Treinta zarzuelas escribió D. Ramón de la Cruz, según el catálogo que de las obras de este ilustre sainetero publicó el erudito académico D. Emilio Cotarelo, y la primera de ellas se representó en 1757; de modo que, sin meternos en más disquisiciones, vemos que el género goza de abolengo indiscutible. Y no se diga que entonces tuvo otro carácter la zarzuela, ni que se comprendía de modo distinto; pues, comparando aquellas con las de hoy, vemos que no se diferencian sino en la más adecuada distribución de los números de música, cuya colocación, a veces, tanto ahora como entonces, no resulta bien preparada; así, el mismo D. Ramón, en una escena de *La mesonerilla* (2), pone en boca de una muchacha los tres versos

(1) 31 Enero de 1848.

(2) Zarzuela estrenada en 1769, con música de D. Antonio Palomino.

8

siguientes, dirigidos a los demás interlocutores como aviso de que va a cantar:

«Si no pueden entenderlo
rezado, se lo diré
cantando: tengan silencio.»

Y echa su canción.

En esta zarzuela hay siete números de música: seguidillas, canción, seguidillas, minué, seguidillas, aria y seguidillas.

Treinta zarzuelas, muchas de ellas en dos actos, ya son número suficiente para que a D. Ramón de la Cruz le demos la alternativa en el género, y si el sainete le aclama como su restaurador, la zarzuela debe designarle puesto preferente en su historia, porque él dió la pauta, con *Briseida* y con *Las labradoras de Murcia*, de lo que años después se había de considerar como cosa nueva y nunca vista.

Al comenzar el siglo XIX, fuese por la carencia de compositores y de libretistas de zarzuela, fuese porque el público se distrajese con la ópera italiana que cautivaba toda su atención, fuese por otras causas que desconocemos, el caso es que la zarzuela quedó por completo olvidada, y hubo que volver a inventarla, como si no hubiese existido. Ya hemos visto lo que pasó con *El rapto:* es una zarzuela en toda regla, y tanto el autor como la Prensa, se empeñaron en calificarla de ópera, por no darse cuenta de que teníamos un género lírico-dramático, llamado zarzuela, en el que encajaba perfectamente la obra de Larra y de Genovés.

Al fin de este período que vamos a reseñar quedó, con la representación de *El Duende*, constituída la zarzuela; pero antes hay una gestión muy laboriosa, que conviene conocer para formar idea de lo sucedido, de los esfuerzos realizados por los compositores hasta conseguir un éxito seguro, y de las buenas disposiciones, en favor de la música española, del público que concurría a los teatros del Príncipe, de la Cruz, del Instituto y de Variedades.

Terminó la década anterior poniéndose en escena, en el

teatro de la Cruz, *El novio y el concierto*, obra a la que su autor, Bretón de los Herreros, dió la denominación de *comedia-zarzuela* (1), circunstancia muy de tener en cuenta porque sirve para cerrar el período con una zarzuela de derecho, así como había comenzado con una de hecho, *El rapto*, malamente calificada de ópera.

15 Julio 1841.—*Cruz.*—*El ventorrillo de Crespo*, zarzuela en un acto (2), letra de Rodríguez Rubi y música del maestro Basili. Se intercaló el *Polo*, de Manuel García, y el *Charrán*, de Iradier.

Diciembre de 1842.—*Cruz.*—*La campanilla,* ópera en un acto, de Donizetti, cantada por Bárbara Lamadrid, su marido D. Francisco Salas, D. Vicente Barba y coros.

9 Enero 1843.—*Príncipe.*—*Los solitarios*, zarzuela nueva, imitada de un *vaudeville*, encargándose de su desempeño Matilde Díez, Teodora Lamadrid y Julián Romea. «Ninguno de los tres—decía el anuncio—presume de cantor, y, por lo tanto, no abrigan otra pretensión que la de dar a los espectadores esta prueba más de lo muy reconocidos que están a su benevolencia.»

Mayo 1843.—*Cruz.*—En el segundo acto de *Lo de arriba abajo,* drama de costumbres populares, cantaban la Valverde y Pastor un dúo de Iradier, titulado *La riña del calesero;* y en la pieza *Un ladrón menos*, de carácter andaluz, escrita por Eduardo Asquerino, cantó Caltañazor una jácara de Jerónimo Fuertes.

1.° Diciembre 1843.—*Príncipe.*—Función dedicada por el Ayuntamiento a la Reina Isabel, con motivo de haber sido declarada su mayoría de edad. Concluyó la fiesta con unas malagueñas, bailadas por todo el cuerpo de baile, con coplas alusivas al acontecimiento, cantadas por la Juanita Pérez y Caltañazor.

(1) Música de Basili.

(2) O tonadilla, que con ambos calificativos se la designa.

24 Diciembre.—*Cruz.—El mesón en Nochebuena*, zarzuela en un acto, música de Iradier.

1.° Enero 1844.—*Príncipe.*—Matilde y Guzmán cantaron la tonadilla titulada *Doña Toribia y Don Celedonio* (1).

13 Enero.—*Príncipe.—Jeroma la castañera*, tonadilla de D. Mariano Soriano Fuertes, por Matilde, Sobrado y Mariano Fernández.

25 Marzo.—*Cruz.—La cigarrera*, canción de Iradier, por la Juanita Pérez.

24 Diciembre.—*Cruz.—La venida del soldado,* tonadilla, cantada por Plácida Tablares, Azcona y Caltañazor.

17 Diciembre 1845.—*Variedades.*—La Sra. Andújar y don Diego Fernández de la Vega cantaron la tonadilla *Doña Toribia y Don Celedonio.*

21 Diciembre.—*La tahona*, tonadilla, por la Sra. Pamias, Caltañazor, Lumbreras y Catalina.

24 Diciembre.—En el mismo teatro, *La castañera,* escena española, letra de Mariano Fernández y música de Soriano Fuertes.

24 Setiembre 1846.—*Buenavista.—La viuda y el sacristán*, tonadilla, cantada por la Sra. Losada y el Sr. Azopardo.

30 Octubre 1846.—*Instituto.—El churrú*, escena española, con música del maestro Basili.

19 Diciembre.—*Cruz.—La venganza de Alifonso,* zarzuela en un acto, parodia de algunas escenas de *Lucrecia*, cantada con la música de la misma ópera por la Noriega, Caltañazor, Aznar y Carceller. Letra de Azcona.

13 Febrero 1847.—*Cruz.—El sacristán de San Lorenzo*, zarzuela en tres actos, parodia de *Lucia di Lammermoor,* aprovechando la música de la ópera. La cantaron la Noriega, Caltañazor, Lumbreras, Aznar y Aguirre.

Fernández de los Ríos censuró estas humoradas, porque, a su juicio, el procedimiento contribuía a poner en ridículo las

(1) La venían cantando desde 1841.

óperas; además de que como no se contrataban para el caso artistas líricos, dice que se convertían los buenos actores en malos cantantes.

11 Marzo.—*Cruz.*—*La pradera del Canal*, zarzuela en un acto, con música de Iradier y de Oudrid. De esta obra dijo el crítico citado anteriormente, que era una verdadera zarzuela, y le gustó más que *El sacristán de San Lorenzo* y *La venganza de Alifonso.*

19 Mayo.—*Instituto.*—*¡Es la chachi!*, zarzuela andaluza, de Sánchez del Arco, por la Revilla y Dardalla.

25 Noviembre.—En el mismo teatro, *La sal de Jesús*, zarzuela andaluza también.

1.° Diciembre.—*Variedades.*—*Una tarde de toros*, zarzuela en un acto, letra de D. Juan de Alba. No sabemos quién era el autor de la música.

13 Diciembre.—*Cruz.*—*El suicidio de Rosa*, zarzuela en un acto y en verso, letra de Azcona, adaptada a la música de *La Straniera*, de Bellini.

Diciembre 1847.—*Instituto.*—*El turrón de Nochebuena*, zarzuela en un acto, con música de Oudrid.

9 Febrero 1848.—*Variedades.*—*La ley del embudo*, letra de D. Juan de Alba.

4 Marzo.—*Príncipe.*—*La venta del Puerto o Juan el contrabandista*, zarzuela con música de Oudrid, Ovejero y D. Francisco Salas.

21 Diciembre 1848.—En el mismo teatro, *Los pícaros castigados o la fiesta en el cortijo*, escena cómica, letra de Mariano Fernández y música de Ignacio Ovejero y Cristóbal Oudrid.

21 Diciembre.—*Instituto.*—*El ensayo de una ópera titulada Las sacerdotisas del sol*, zarzuela con música de Oudrid. Se intercaló un aria de Rafael Hernando, cantada por la Cortés.

15 Febrero 1849.—*Príncipe.*—En el baile *El jaleo de Sevilla*, compuesto por Oudrid; introdujo éste unos coros para darle mayor variedad.

15 Febrero.—*Instituto.*—*Palo de ciego, derecho a las costillas*, zarzuela arreglada del francés, por D. Juan del Peral, con música de D. Rafael Hernando; tenía los números musicales siguientes: romanza, duettino, aria, cavatina, terceto, dúo, brindis y rondó final.

15 Marzo.—En el mismo teatro, *Misterios de bastidores*, zarzuela en un acto, letra de D. Francisco de Paula Montemar y música de Oudrid; tres arias, una de ellas con coro, un dúo, un concertante y un cuarteto final.

Estas dos últimas obras se mantuvieron muchos días en el cartel, prueba de que fueron del agrado del público.

21 Marzo.—En el mismo teatro, *Colegialas y soldados*, zarzuela en dos actos, con música de Hernando.

6 Junio.—*Variedades.*—*El Duende*, zarzuela en dos actos, letra de Luis Olona y música de Rafael Hernando; tenía 17 números musicales. Exito indiscutible, proclamado por las gacetillas de los periódicos.

5 Julio.—*Instituto.*—*La paga de Navidad*, zarzuela en un acto, con música de Oudrid.

19 Julio.—En el mismo teatro, *Animas del purgatorio*, zarzuela en un acto, con música del maestro Fernández Gardín.

2 Agosto.—En el mismo teatro, *El alma en pena*, zarzuela en un acto, música de Oudrid.

24 Diciembre.—*Príncipe.*—*La Mensajera*, zarzuela en dos actos y en prosa, letra de Luis Olona y música de Gaztambide. Parece que gustó mucho, y eso que el libreto tiene pocos lances.

Como vemos por esta relación cronológica, el público y los compositores tendían inconscientemente a la formación de la zarzuela, intercalando éstos piezas musicales en las comedias, y alentando aquél con su aplauso la ingerencia del género lírico en las obras qee se llamaban *de verso*, porque en verso y no en prosa se escribían, por lo común, no ya los dramas y las comedias, sino hasta los sainetes, fines de fiesta, juguetes dramáticos y demás obras en un acto.

La tonadilla no había sido desterrada del todo, y aunque carecíamos de compositores que las escribiesen y de las *partes de cantado* que las ejecutasen, de vez en cuando se presentaba alguna que otra por extraordinario.

Comprendiendo Basili y Soriano Fuertes que si bien las tonadillas gustaban, había que renunciar a las del tiempo de Carlos IV por anticuadas, acometieron la empresa de hacer alguna para pulsar el estado de la opinión; al efecto escribieron, el primero, *El ventorrillo de Crespo*, y el segundo, *Jeroma la castañera,* que venían a resultar unas verdaderas zarzuelas; y, por lo tanto, estas tonadillas son el lazo de unión de uno y otro género, de tal modo, que a *El ventorrillo de Crespo* se le llama indistintamente tonadilla o zarzuela en las publicaciones de la época.

El resultado fue satisfactorio; pero nosotros que hemos padecido siempre la sugestión de París, en vez de ampliar la tonadilla para constituir la zarzuela, o de continuar el camino trazado por D. Ramón de la Cruz y D. Antonio Rodríguez de Hita en *Las labradoras de Murcia*, nos fuimos a imitar los *vaudevilles*.

Bajo esta desdichada influencia se puso en escena, en el Príncipe, el año 1843, *Los solitarios*, pieza arreglada de un *vaudeville* francés.

Afortunadamente, las empresas abandonaron esa ruta, y aunque más adelante, en el teatro del *Instituto*, se representó otro *vaudeville* traducido (1), se le dió el nombre de zarzuela, y le puso música española Rafael Hernando.

La falta de orientación y la poca confianza que en sus fuerzas tenían los compositores, extraviaba el criterio de las empresas y el de los autores que podían dedicarse a escribir libretos de zarzuela; por esto, deseando satisfacer la demanda de composiciones líricas en castellano, se apeló al medio de escribir piezas adaptando la letra a la música de óperas cono-

(1) *Palo de ciego.*

cidas, y así se pusieron en escena *La venganza de Alifonso*, *El sacristán de San Lorenzo* y *El suicidio de Rosa*, aprovechando respectivamente los motivos musicales más sobresalientes de *Lucrecia Borggia*, de *Luisa di Lammermoor* y de *La Straniera*, con el beneplácito y aquiescencia del público, que lo demostraba de una manera indubitable acudiendo todas las noches a la taquilla del despacho de billetes. Algunos críticos protestaban contra este espectáculo lírico-literario; pero los empresarios se desentendían de estas censuras, y sostenían las obras en el cartel días y días, mientras les producían rendimientos.

Contribuyó un tanto a la resurrección de la zarzuela castiza la circunstancia de representarse en el teatro del Instituto piezas del género andaluz, donde venían, como anillo al dedo, cancioncitas y dúos que de contrabando se ingerían en la obra, favoreciendo al buen éxito de ésta.

Desechando temores, y con un arranque digno de la patriótica causa que les impulsaba, algunos compositores se decidieron francamente a escribir zarzuelas. Iradier hace *El mesón en Nochebuena*; el mismo, con Oudrid, *La pradera del Carial*; Oudrid solo, *El ensayo de una ópera* y *Misterios de bastidores*; Oudrid con Ovejero, *La venta del Puerto* y *Los pícaros castigados*; Hernando, *Palo de ciego* y *Colegialas y soldados*, hasta que, por fin, este último maestro compositor, con un libreto de Luis Olona, tuvo el acierto de poner en escena, en el teatro de Variedades, el 6 de Junio de 1849, la archifamosísima zarzuela titulada *El duende*.

Todo lo que se diga es poco para describir el exitazo que obtuvo la obra, cuyo mérito literario y musical no responde, desgraciadamente, al efecto que produjo en el público; pero éste sentía el ansia del género, y al ver que *El duende* reunía las condiciones modestas que entonces podían exigirse, le proclamó como patrón y norma de la futura zarzuela.

*El duende* tiene los siguientes números musicales: Primer acto, divertimiento instrumental, coro de introducción, duetino, aria, dúo, polka burlesca, canción, nocturno y final. Se-

gundo acto, introducción, seguidillas (cantadas y bailadas), duetino, terceto, aria (cantada por Manuel Catalina) (1), coro, canción y final.

Total, 17 piezas.

Por esto gustó, porque tenía mucha música. Olona y Hernando fueron llamados varias veces al palco escénico, y la orquesta del teatro les dió una serenata.

La representación de *El duende* viene a cerrar honrosamente la crónica de la zarzuela en este período, y sirve de base a la resurrección del género, que en la década siguiente llegó hasta tener teatro propio, como la ópera italiana.

Nota final: lo que debió estar bueno fué la tonadilla *El tripili*, cantada y bailada por la Manuela Perea, la saladísima *Nena*, en el teatro de la Cruz, el 28 de Diciembre de 1849.

Y vamos con la música a otra parte.

## Conciertos.

Los conciertos son un indicio de la afición que el público tenía por la música, y los que se dieron en este período ofrecen interés, porque ponen de relieve el gusto y las tendencias de los aficionados. No se varió el estilo y estructura de los verificados en la década anterior; pero prevalecen los concertistas, que obtuvieron muchos aplausos, especialmente el incomparable Listz.

Mas no adelantemos los sucesos.

El 25 de Marzo de 1840 se dió un concierto en la *Cruz*, compuesto de arias, cavatinas, etc., de varias óperas, y se cantó un *juguete español*, sin título, compuesto por Basili para Salas, Calvet y Esteban.

En el mes siguiente llegó a Madrid un afamado profesor de violín, Mr. José Ghys, y tocó en dicho teatro una fantasía sobre

(1) Habitaba Manuel Catalina en la calle de la Montera, 33, tercero izquierda.

motivos de *La Sonámbula* y otras piezas de su composición.

En los intermedios o entreactos de algunas funciones dramáticas o de ópera solían tocar: el corno inglés, D. Ramón Broca; el violín, D. Luis Arche, y el clarinete, D. Enrique Ficher.

28 Mayo 1841.—Los guitarristas alternaban en los conciertos, y dieron uno, en el *Instituto Español*, D. Ramón Cáceres y D. José María Ciebra; la entrada costaba 20 reales, concurriendo a la función el general D. Baldomero Espartero, Regente del Reino.

2 Agosto.—*Cruz.*—Concierto por un pianista llamado Juan Manzochi, que tocó unas variaciones sobre un tema de *La Sonámbula.*

16 Marzo 1842.—*Cruz.*—Concierto organizado por la *Academia Filarmónica Matritense.* Se tocó el *Stabat Mater* de Rossini, dirigido por Carnicer.

También se aprovechó para conciertos el nuevo teatro llamado del *Circo*, y allí se dieron algunos en el verano de 1842, pues en el local se gozaba de mejor temperatura que en ninguno de los de la Corte. Los conciertos se redujeron a tocar sinfonías por la orquesta, y cantar arias y cavatinas los artistas de la ópera.

La arpista Genny Lazare dió un concierto en el *Liceo* (1), y otro en la *Cruz* (2) D. José María Rivas, primer flauta de la Sociedad Filarmónica del Gran Teatro de la Reina, de Londres.

12 Marzo 1843.—En el *Circo*: variaciones de violín, de Beriot, por el joven profesor D. Eduardo Ficher, discípulo de D. José Isidoro Vega; y Capricho de clarín de llaves, por don José de Juan Martínez.

23 Marzo.—*Cruz.*—Se presentan por primera vez los guitarristas D. Vicente Cano y D. Tomás Damas, tocando piezas de

(1) 1842.
(2) En el mismo año.

su composición y fantasías sobre motivos de óperas italianas.

23 Junio 1843.—*Príncipe*.—Concierto por D. Vicente Tito, violinista, y D. Juan Guillermo Dali, pianista, ambos portugueses.

2 Setiembre.—*Cruz*.—En un entreacto tocó unas variaciones de flauta D. Hilario Villó, pariente quizá de las cantatrices de este apellido.

6 Noviembre.—*Cruz*.—Concierto por Salas y Ojeda. Este cantó *El polo de la cárcel*, de la ópera *El Contrabandista*, de Basilio Basili, y Salas la canción del *Ventero*, en la misma ópera, todo con decoraciones y trajes. Después ejecutaron, uno después de otro, la canción del *Torero*, cuya letra, de Rodríguez Rubi, había sido puesta en música separadamente, por Basili y por Iradier. El cartel anunciaba que no existía ánimo de competencia, ni entre los cantantes ni entre los compositores, y que se presentaban ambas composiciones musicales a instancias de muchos aficionados, añadiendo que hasta el orden en que habían de cantar Salas y Ojeda se había sacado a la suerte.

A continuación interpretaron los dos citados artistas la escena de *La Pendencia*, letra de Juan Sandoval y música de Basili.

26 Noviembre.—*Circo*.—Mr. Skoczdopole tocó en el cornetín de pistón la cuadrilla *Recuerdos de Praga*, y un vals titulado *La Madrileña*.

Enero 1844.—*Cruz*.—Concierto por Salas y Ojeda: este cantó *La Calesera*, de Iradier, y con Salas, *La Pendencia*, de Basili; gustaron mucho.

25 Marzo.—*Cruz*.—*La Cigarrera*, canción de Iradier, por la Pérez.

3 Junio.—*Cruz*.—Marieta Albini, «de quien tan gratos recuerdos conservaba el público» (frase del *Diario*), cantó trozos de *Norma* y el tercer acto de *Otello*. La Albini, que tenía fama europea por su maestría, por su hermoso timbre de voz y su arrogante figura, estaba ya decadente, y el público la aplaudió, en atención a sus antiguos merecimientos.

31 de Octubre, 2, 5 y 9 de Noviembre de 1844, conciertos en el *Circo* por el famoso Listz. Este y los concertistas de su época seguían otro sistema del que ahora se usa, pues no consumían ellos solos la sesión, sino que se limitaban a tocar cuatro o cinco piezas, cantando trozos de ópera en los intermedios, para hacer más variada la función, los artistas líricos del teatro donde se daba el concierto.

En el de 2 de Noviembre tocó Listz: Fantasía de *Norma*, polaca de *Los Puritanos*, otra fantasía sobre motivos de *Don Giovanni*, y una melodía húngara. El día 9, variaciones sobre un tema de *Los Puritanos*, marcha húngara y galop cromática, fantasía sobre *Lucrecia*, y como final unas improvisaciones. El piano que usó era de Boisselot, de Marsella, y el mismo Listz acompañó al piano a la tiple Oben-Rossi y al tenor Paulin, que cantaron arias y dúos para completar el concierto.

El día 13 de Noviembre dió otro en el *Príncipe* a beneficio de las cantantes Sras. Bernardi y Brezzi, y las acompañó también al piano alternando con Guelvenzu. Tocó la sinfonía de *Guillermo Tell*, una fantasía de *Roberto* y un vals infernal; con Dachi, profesor de corno inglés, un *Pout-pourri*, y con Guelvenzu, a cuatro manos, un dueto de *Norma*.

El 21 de Noviembre se despidió, en el *Circo*, del público madrileño, dando el último concierto, cuyos productos dedicó a la Beneficencia. Esa noche tocó un concierto de Weber, variaciones, a dos pianos, sobre *La donna d'il lago;* reminiscencias de *Lucia*, acompañado por Guelvenzu, y un capricho de su invención.

Listz cautivó por completo al público. «Admira a todos, decía un revistero, no sólo la ejecución, elevada a lo infinito, sino el gran efecto que hace producir al piano, comparable con el de una completa orquesta. Observad su rostro, y en él veréis retratadas todas las fuerzas de la sublime inspiración; aquel hombre es el movimiento continuo; su cabellera se agita por lo que su imaginación trabaja; con el cuerpo, con los brazos, con las piernas, con todo contribuye a dar expresión a la música que ejecuta.»

También dió Listz un concierto en el *Instituto,* y resultó una solemnidad artístico-literaria, dirigida por Espín y Guillén. Recitaron composiciones poéticas Romero Larrañaga, Villergas, Ayguals de Izco y D. José Zorrilla. Listz estuvo admirable. La Reina Isabel le regaló un alfiler de brillantes que valía mil duros.

Sus admiradores le dieron una comida en la fonda de Genyeis, y a los postres, el Sr. Vélez de Medrano propuso, y fue el pensamiento aceptado con entusiasmo, crear una asociación de artistas musicales, bajo la denominación de Santa Cecilia.

17 Febrero 1845.—*Cruz.*—En los entreactos de la representación de la ópera *Don Pascuale* se presentó un violinista, que venía precedido de buena fama, Agustín Robbio, y que se proclamaba único discípulo de Paganini. Tocó variaciones de *Sonámbula*, *Trémolo* de Beriot, capricho sobre un tema de Bethoven, y, rindiendo culto a la moda reinante, una fantasía compuesta de pensamientos de valses de Strauss, acompañado al piano por el después famoso Joaquín Gaztambide.

Competía con Strauss, nuestro compatriota D. Sebastián Iradier, que compuso varias tandas de valses, cuyos títulos eran: *El carnaval de Madrid*, *Jerez, Orgía* y *Borgoña;* se tocaron en el *Salón de Oriente*, en los bailes del *Liceo* y en los teatros de Madrid. El género predilecto de Iradier eran las canciones españolas, de gran aceptación, tanto en el teatro como en las veladas musicales de la clase media. Son suyas, entre otras muchas que no recordamos, las canciones siguientes: *El tormento, La Rita*, *La sevillana*, *El zapateado, Las amonestaciones*, *El naranjero*, *Nueva jota*, *La Currela*, *La perla de Triana*, *Los caracoles*, *La jaca de terciopelo* y *El empalagao.* Carecen de mérito como composiciones musicales; pero el autor supo interpretar el gusto del público, y en su tiempo no había modista, verdulera ni fregatriz que no acompañase su trabajo con el sonsonete de las canciones de Iradier.

Carnicer también compuso algunas, quizá mejores, aunque no se hicieron tan populares. La más conocida es *Los toros del*

*Puerto*, cantada por Salas en muchas funciones de beneficio.

25 Febrero.—*Cruz*.—Concierto por Mr. Van-Gelder, *violoncello del Rey de los Países Bajos*. Tocó: Fantasía sobre la ópera *Lucía di Lamermoore*, y otra sobre aires españoles; una romanza, para violoncello y piano, acompañado por la *prima donna* del teatro, Annunciata Tirello; y *El eco montañés*, capricho de su país, acompañado en la misma forma que la pieza anterior.

1.° Marzo.—*Circo*.—*Las caleseras*, canción española, de Basili, cantada por Caltañazor.

1.° Abril—*Circo*.—Concierto de violín por Mr. Artot. Tocó: Recuerdos de Bellini, Fantasía de *Lucía*, Variaciones, y *El Carnaval de Venecia*.

5 Junio.—*Príncipe*.—Concierto de violín por el niño Jesús Monasterio. Tocó: Variaciones de *Capuletti;* otras sobre *La Gazza ladra*, y un vals compuesto por Robbio para el joven violinista. Jesús era hijo y discípulo de D. Jacinto, Juez de primera instancia cesante, que había venido en Enero de aquel año a Madrid en busca de colocación, a fin de poder proporcionar al niño la educación musical que necesitaba.

7 Junio.—*Cruz*.—Concierto por Soler, Sarmiento y Gaztambide, que tocaron, respetivamente, el oboe, la flauta y el piano.

2 Julio.—*Circo*.—Concierto por J. B. Marchal, *pianista del Emperador de Rusia*. Fantasía sobre motivos de *Lucía*, otra sobre *Hugonotes*, y una improvisación sobre un motivo de los que le fueron presentados en la forma siguiente: con nota clara, condición indispensable, entregaron varios aficionados en el teatro algunos temas; Marchal los tocó todos ante el público, y el que mereció la aprobación unánime de los espectadores sirvió de motivo a la improvisación, que se aplaudió mucho; el tema elegido fue el *Himno de Riego*.

7 Julio.—*Circo*.—Fantasía sobre *María di Rohan*, compuesta y ejecutada al piano por Gaztambide.

17 Noviembre.—*Circo*.—Los pianistas Pablo Desbernine y

Fernando Arizti tocaron: Variaciones de Hertz, a dos pianos, y Capricho, del mismo autor, en igual forma; Desbernine, una fantasía de *Lucrecia*, y Arizti, otra de Thalberg.

6 Diciembre. - *Príncipe.*—Concierto por los cantores montañeses del *Conservatorio de Bagnéres*. Cantaron: Tirolesa de los Pirineos, Bolero montañés, Nocturno y La primavera de Bagnéres. Los cantores montañeses, dice el anuncio, vestían el traje nacional de su país, y ejecutaban todas las piezas sin otro acompañamiento que el de sus voces formando orquesta. Lo que hace hoy el último de los orfeones.

12 Enero 1846.—*Cruz.*—Presentación del famoso pianista Prudent. Tocó: fantasías de *Hugonotes, Norma* y *Lucía*, y un capricho sobre *Sonámbula*. El piano que usó fue de la casa Pleyel, de París.

27 Enero.—*Cruz.*—Concierto por el pianista español Evaristo Bosch, que se decía discípulo de Listz. Gustó menos que Prudent, como Prudent había gustado menos que Listz.

20 Mayo.—*Príncipe.*—Concierto por el violinista César Rossi: Caprichos sobre motivos de *Lucrecia* y *Juramento.*

10 Junio.—Concierto de guitarras en el salón de las *Postas Peninsulares* (Alcalá, 7). Tocaron trozos de ópera D. Vicente Cano, su hijo Antonio y otros guitarristas.

5 Octubre.—*Circo.*—Concierto por el violinista Ole Bull. Polaca guerrera, *La plegaria de una madre* y *El Carnaval de Venecia.*

18 Noviembre.—*Príncipe.*—Concierto por Mr. Jaquet, profesor de *melophone* (1).

La misma noche dió en la *Cruz* otro concierto el pianista portugués D. Juan Guillermo Daddi, tocando fantasías de las óperas *Lucía*, *Don Giovanni* y *Moisés.*

(1) El melophone, o melocordium, era una especie de arpa con caja, pedales y doble encordadura, que se tocaba por medio de la pulsación de dos teclados perpendiculares, en cada uno de los cuales jugaba una mano, produciendo un sonido dulce y melodioso.

24 Febrero 1847.—*Príncipe.*—Concierto por Mr. Enrique Spira, quien presentó un instrumento nuevo, compuesto de varios listones de madera sobre unos hacecitos de paja. Tocó *El Carnaval de Venecia* y los indispensables valses de Strauss.

10 Junio.—*Cruz.*—Salas cantó, vestido con traje de mujer, la cavatina de *Agata* en la ópera *Las conveniencias teatrales;* un zorcico, y *La aguardentera*, canción española, compuesta por él mismo.

18 Junio.—*Cruz.*—Escena y cavatina de la ópera *Norma*, ejecutada por la Sra. Villó, el Sr. Becerra y coro, con decoraciones y trajes. Al propio tiempo, Salas, vestido de majo, cantaba un jaleo andaluz, compuesto por el maestro Basili, sobre un tema de la cavatina, formando un terceto que no gustó.

22 Agosto.—*Príncipe.*—Concierto por el guitarrista don Francisco Huerta. Tocó: Sinfonía de *Ilturco in Italia*, Fantasía de *Semíramis* e Improvisaciones sobre aires nacionales.

8 Octubre.—*Museo.*—Concierto a beneficio de la señorita Amalia Anglés, alumna del Conservatorio de María Cristina. Cantó piezas de ópera y la acompañó al piano Florencio Lahoz. La Anglés era una muchacha de grandes esperanzas; pero murió muy joven. Florencio Lahoz tenía íntima amistad con nuestro padre, y le vimos tocar muchas veces el piano en casa; sin sobresalir brillantemente en el mecanismo, poseía el dón de conmover a los oyentes con la dulzura de su interpretación.

11 Octubre.—*Circo.*—Himno de Rossini a Pío IX, por 250 voces, con acompañamiento de orquesta. Parece que no agradó al público, quizá por la circunstancia de que los niños del *Asilo de Desamparados*, que tomaron parte, desafinaron de una manera notable, de forma que, según un testigo, aquellos niños resultaron verdaderamente *desamparados.* Asistió Isabel II, y su presencia salvó al himno de una grita. Decían que el motivo fundamental de la composición estaba tomado de otro de *La donna del lago*, ópera del mismo autor, cantada por primera vez en Madrid el año 1828.

1.° Febrero 1848.—*Circo.*—Concierto por el violinista Au-

gusto Moeser. Tocó: Fantasía sobre motivos de varias óperas, Andante original a dos voces *con sólo el violín*, y Variaciones sobre el tema de Paganini *El Carnaval de Venecia.*

22 Febrero.—*Cruz.*—Concierto por una compañía de campanólogos.

10 Setiembre.—*Cruz.*—Concierto de violoncello, por Casella. Fantasía de *Sonámbula.*

Julio.—*Cruz.*—Concierto por los guitarristas Vicente y Antonio Cano. Gustó, pero hubo poca gente.

5 Noviembre.—*Príncipe.*—Otro concierto de guitarra por Damas y Amores. Obtuvo el mismo resultado que el anterior. Por lo visto, la guitarra iba en decadencia.

29 Enero 1849.—*Museo.*—Concierto de *violoncello* por Lutgen y de Xilo-cordeón por Molberg. El *Xilo cordeón* era un instrumento de madera y paja, que había dado a conocer, en 24 de Febrero de 1847, un tal Spira, de quien ya hemos hablado. En nuestra juventud oímos a D. Juan Molberg tocar el Xilocordeón, del que se decía inventor; poseía el dominio completo del instrumento, y conservamos grata memoria de los conciertos que daba en su casa a los amigos íntimos.

21 Marzo 1849.—*Circo.*—Concierto por Mr. Antonio Kontski, tocó: Fantasía de *Sonámbula*, *Le reveil du lion* y un *Scherzo* de su composición. El 29, una fantasía de *Don Pascuale*; una Plegaria, en sexteto, con acompañamiento de orquesta; una Galop brillante, suya, y *Las noches de Madrid*, capricho dedicado por él al público de esta capital (1). Kontski se hizo simpático: sus composiciones quedaron de repertorio en las tertulias de la Corte. Una polka suya, titulada, si no recordamos mal, *Las elegantes de Madrid,* se tocó durante muchos años por las señoritas aficionadas al piano. Los motivos de la composición eran un tanto vulgares.

25 Abril.—*Circo.*—Concierto por el violinista Mr. Haus-

(1) Los dias que estuvo en Madrid se hospedó en la calle de Fuencarral, 26, principal derecha.

man. Tocó las indispensables variaciones sobre *El Carnaval de Venecia.*

30 Abril.—*Instituto.*—Concierto por los guitarristas don Tomás Damas y un tal Bassols. Muchos aplausos y pocas entradas. La guitarra había muerto.

Los conciertos durante esta época adolecen de falta de dirección y de criterio, sin aprovechar el sinnúmero de composiciones que para el caso había ya escritas. Un aria y un dúo en la parte de canto, y una fantasía sobre motivos de una ópera, interpretadas al piano o al violín, constituían el concierto, del mismo modo que se acostumbraba a hacer en la tertulia de una casa particular. En esto nos hallábamos muy atrasados.

En Noviembre de 1849, la empresa del teatro del *Príncipe,* para dar variedad al espectáculo, porque la reforma del Conde de San Luis no llamaba gente, decidió verificar dos conciertos que llamaba matinales, aunque comenzaban a las dos de la tarde. Tocó el piano Mlle. Luchesi; el violín, Bazzini, interpretando el *El Carnaval de Venecia*, y cantó en francés trozos de óperas italianas Mlle. Landi.

También en el *Instituto* hubo un concierto en este mes, tocando la pandereta el Sr. Miralles, de quien decían que era *el primer panderetólogo de Europa.*

## Coreografía.

Los que habían oído en Madrid a Rubini y a Moriani como cantantes de ópera, y a Listz, a Prudent y a Kontski como pianistas, no quisieron quedarse atrás en un espectáculo hacia el cual toda Europa demostraba frenético entusiasmo en aquellos momentos: el baile. La Guy Stephan y la Fuoco, estrellas del arte coreográfico que irradiaban sus fulgores en Francia, en Italia, en Alemania, vinieron a la modesta villa del oso y el madroño, y aquí cosecharon ovaciones sin cuento, pudiendo añadir el cartel de Madrid a los de París, Nápoles, Viena y Londres, con lo que se daban mucho tono nuestros padres.

Pero no fueron únicamente las bailarinas extranjeras las que conmovieron al público de esta capital, sino que al propio tiempo aparecieron, como por obra de encantamiento, tres estrellas españolas de pura raza, que dejaron airoso y bien puesto nuestro pabellón: la Pepa Vargas, la Manuela Perea, conocida por la *Nena*, y la Petra Cámara. Teníamos, pues, Constitución y bailarinas; ¿para qué queríamos más?

Basta de exordio y comience la crónica.

En el *Príncipe* estuvo contratada durante toda esta década la Pepita Díez, que había sabido conquistar las simpatías del público por su bonita figura, su gracia y su buen deseo de corresponder a los aplausos que la tributaban. La acompañaron en su trabajo hasta 1844 Mariana Castillo y Fernanda López, que fueron reemplazadas en 1845 por Gertrudis Fontanella y Josefa Soto.

En el sexo feo figuraron principalmente Manuel Casas, Juan Bautista Cozzer y Angel Estrella, que aparece como maestro y director en 1845. Entre los bailarines de segunda fila se destacan Giner Fontanellas y un tal Antonio Oliva.

En la temporada de 1843 a 1844 se nubló, aunque por poco tiempo, la preponderancia de los artistas españoles, y la empresa contrató como primeros a Mr. y M.$^{me}$ Finart, que no debieron dar el resultado apetecido, porque al año cómico siguiente se les quitó del cartel.

En la *Cruz*, la bailarina que privó fue la Sebastiana Flores, sin que sus compañeras lograsen contratas seguidas en el teatro; lo propio que aconteció a los bailarines Antonio Cairón, Francisco Tenorio y Manuel González.

En Diciembre de 1841 se presentaron los primeros bailarines del teatro de la Scala de Milán, Amalia Massini y Francisco Penco, que fueron bien recibidos.

En Mayo de 1842 se trajo a los bailarines extranjeros Mr. y M.$^{me}$ Bartholomin, con una numerosa compañía, poniendo en escena los bailes de espectáculo ***El paso de Moisés*** y ***El gran paso de Aurelia.***

11 Julio de 1842.—Se estrenó *La lámpara maravillosa*, baile compuesto y dirigido por Bartholomin, música de Hausens y de Gondois; tomaron parte los Bartholomin, Hipólito Monpleisir, la Massini y las españolas Callejo, Hidalgo, Bueno y Estrella; el italiano Penco, Angel Estrella, Tenorio, González, Ponce y Guilló.

El 3 de Enero de 1843 se estrenó un baile histórico fantástico, titulado *La encantadora o El triunfo de la Cruz*, compuesto y dirigido por Mr. Bartholomin. El argumento puede suponerse cuál sería haciendo la reseña de las decoraciones: Jardines del palacio de Damasco.—Campo de los cruzados, en Jerusalem.—Interior del infierno.—Campo de batalla bajo los muros de Jerusalem.—Aparición celeste.—Plaza de la ciudad santa.

El *Príncipe* también quiso echar su cuarto a espadas, y puso en escena un baile titulado *La silfida* (*sic*), composición de Mr. Taglioni, música de Schneitzhoeffer. Se estrenó el 7 de Octubre de 1842, y el día 10 el *Circo* representó, en competencia, *La sílfide*, baile arreglado del de Taglioni por Federico Massini, y en el que trabajaron la Petit, la Vagni, la Turpini, la Caproti y los Sres. Ferranti y Roquet.

En Noviembre presentó el *Circo* un baile en dos actos, titulado *La familia suiza*, tomando parte en él la niña Rosa Tenorio.

Esta y otra niña llamada Petra Alegría bailaron un bolero en el *Circo*, siendo muy aplaudidas.

*Circo*.—Junio de 1842.—Gran compañía de baile, dirigida por Federico Massini e Hipólito Monet, en la que figuraban Celina Petit Rouquet, Virginia Turpini y Angela Vaghi; 10 primeras bailarinas y 24 segundas con 12 bailarines primeros y 22 segundos, 8 niñas y 11 niños.

11 de Julio.—*César en Egipto*, baile en cinco actos, por Caproti, que hacía de Julio César, y la Vaghi, de Cleopatra.

Enero 1843.—*Príncipe*.—Se bailó la jota coreada del *Tururú*, dirigida por Manolito Casas.

Marzo 1843.—*Circo.*—*Los titanes o Las cuatro edades del mundo*, baile en cuatro actos, compuesto y dirigido por Massini.

Octubre, *Gipsi o La gitana*, en cinco cuadros, compuesto por Saint-Georges, y dirigido por Archille Henry.

Agosto de 1843.—*Príncipe.*—*La inglesa*, gran baile por las niñas Pepita Guilló, Manolita Hermosa y Tomasita Perona, y los niños Antonio Oliva, Juan Heredia y Luis Sabi.

En Marzo de 1844, la niña Pepita Fernández y el niño Oliva, a quien se denomina Juan Antonio, bailaron la *Crakoviana.*

Octubre 30.—*Circo.*—*Gisela o Las Wilis*, baile en dos actos. Este baile, en que se presentó la Guy Suphan, fue un acontecimiento, y dió tantas entradas, que la autoridad, en vista de la afluencia de público, tuvo que reglamentar la entrada y salida de carruajes, disponiendo que entrasen por la calle del Barquillo y saliesen por la de las Infantas.

Diciembre, *El lago de las hadas*, en dos actos. Otra ovación para la Guy.

Marzo 1844.—*La isla del amor*, en dos actos.

Noviembre 1844.—*La Peri*, baile fantástico en dos actos, dirigido por Basser. La acción se supone en el Cairo. Había una bailarina a quien denominaban la Petit Stephan.

El gran éxito de la temporada en este teatro tuvo lugar el 1.° de Marzo de 1845, con motivo de haberse determinado la Guy Stephan a bailar el *Jaleo de Jerez*, composición de Victorino Vera, con música del maestro Skoczdopole. Al decir de los periódicos de la época, fue una de las ovaciones más entusiastas que se habían hecho en los escenarios de la Corte.

Acompañaba a la Guy el famoso Petipá.

Decía *El Laberinto* que la bailarina francesa «se presentó con toda la gracia de una española, y bailó con todo el garbo de una andaluza esbelta y resalada».

D. José Zorrilla la dedicó una poesía, de la que copiamos la estrofa siguiente:

Mariposa
revoltosa,
tiende tus alas de oro y de gualda;
bella ondina
nacarina,
despliega al viento tu suelta falda;
voluptuosa
bailarina,
de ojos de cielo y nevada espalda,
deja que bese tus pies de rosa,
y que a tu nombre, Guy peregrina,
tejan mis versos una guirnalda.

Y Villergas, entre burlas y veras, escribió un soneto con el propio motivo:

Antes me éntre polilla en el pulmón
que de italiano, sin saber la *q*,
vaya a ver a Ronconi hacer el bu
ni en palco, ni en luneta, ni en sillón.
Me carga de cantantes el montón
que hacen, y no de balde, el *rendivú;*
también los toros doy a Belcebú,
y ya me tiene aburrido esta función.
El drama, la comedia, cuanto vi
con entusiasmo ardiente alguna vez,
todo acabó en el mundo para mí.
Y aunque el vulgo critique mi sandez,
nada me place ya sino la Guy
cuando baila el *Jaleo de Jerez.*

La escultura también rindió pleito homenaje a la bailarina francesa; el escultor Piquer hizo la estatua de la Guy en una figura de mármol, de 18 pulgadas de altura.

El 17 de Enero de 1844 asistió la Reina Isabel al Circo para ver a la Guy en *El lago de las hadas*, y tanto le agradó, que pidió la repetición de un paso denominado de las *panderetas*; el día 23 recibió a la Guy en Palacio, hablándola en francés, y la regaló un magnífico alfiler de brillantes.

El éxito que la Guy tuvo con este baile está demostrado

con decir que, habiéndose estrenado en 1.° de Marzo, seguía poniéndose en escena en el mes de Diciembre, y todos los teatros que tenían compañías de baile quisieron hacer competencia a la Guy; presentando también su mejor bailarina con el *Jaleo de Jerez.*

La afición al baile era general. Se contaba, en Julio de 1844, que el Marqués de Santiago, por una apuesta, dió, bailando la polka, treinta vueltas a un salón sin perder soltura ni fuerzas.

El recorrido equivalía próximamente a media legua. La apuesta consistía en un magnífico traje de gitano con botones y espuelas de plata maciza.

Enero 1845.—*Circo.*—En *La linda Beatriz* bailaban la Guy y Petipá, con traje polaco, una polka, que les valió grandes aplausos. Tenía este baile seis partes o figuras, que eran: *la salida, el paseo, el molino, la vuelta, el ritornelo* y *el paso bohemio.* Se puso de moda la polka.

Marzo de 1845.—*Circo.*—*Farfadela o La hija del infierno,* baile en que la Guy, vestida de hombre, bailaba una redova con la Ferdinand; causó muy buen efecto la escena del espejo, en que estas dos bailarinas, mediante una preciosa combinación de movimientos, conseguían hacer creer al espectador que una de ellas bailaba delante de un cristal azogado. Música de Sdokoczpole. Decoraciones de Eusebio Lucini.

Abril.—El día 13, número fatídico para los entusiastas de la Guy, bailó ésta, por despedida, *La Esmeralda,* y el 14, muy de mañanita, salió la aplaudida bailarina en una diligencia con dirección a París.

Mayo.—*Príncipe.*—*Jota de las avellanas,* bailada por todas las parejas de la compañía coreográfica. Música de Iradier.

Abril de 1846.—*Cruz.*—Se presentó una compañía de baile, dirigida por Camprubi, y en la que figuraba la Manuela García. Bailaron el día de la presentación una *Malagueña,* compuesta por el director, y estrenada en el teatro Real, de Berlín.

En el *Circo* se representó un baile titulado *El Corsario*, compuesto por Mr. Lefebre. Este introdujo la innovación de que el cuerpo de baile no estuviese parado y quieto mientras bailaban las primeras partes, sino que contribuyera con la acción a interpretar las escenas que indicaba el argumento.

Setiembre 1846.—*Circo.*—Estreno de *La Ondina,* para la salida de la Sra. Hilariot y del Sr. Brillant.

Agosto de 1847.—*Cloris en la corte de Diana,* dos actos. Presentación de Carolina Rousset. El vestuario confeccionado por D.ª Manuela Fariñas y D. Lorenzo París.

La compañía de esta temporada la componían: la Guy, la Laborderie, la Moulinié, las tres hermanas Rousset, y los señores Lefebre, Massot, Durand y Pulés, con 62 individuos de ambos sexos.

Febrero 1848.—*La Sonámbula,* baile fantástico en tres actos, por la Guy y Massot. El público llenó el teatro, y eso que había una gran epidemia de *gripe* en Madrid, ocasionando 50.000 enfermos.

29 Diciembre 1848.—*Foleto o El diablillo y la aldeana*, tres actos y cinco cuadros. Presentación de la que después fue famosa en Madrid, Sofía Fuoco, con la Melize y los Sres. Carrey y Bernardelli (1).

Febrero 1849.—*Los cinco sentidos*, baile en que hacia la Fuoco las delicias del público, consiguiendo tener un gran número de partidarios que se mostraron desde luego enemigos de la Guy y Stephan.

Decía el periódico *Don Ciscunstancias*: «Los que no han visto a la Fuoco en el *Foleto*, no han visto bailar; los que no han visto *Los cinco sentidos*, no saben lo que es canela.»

La empresa del teatro del *Instituto*, vista la afición que se había despertado por el baile en el público, contrató una buena compañía coreográfica, en la que figuraban Atané, como

(1) La Fuoco habitaba en la calle del Prado, núm. 20, 2.º; luego se trasladó a San Miguel, 21, 3.º izquierda.

director; la Senra y la Vargas, que llamaron la atención en el baile *El polo del contrabandista*. La segunda de las citadas era una mujer superlativamente hermosa, de buena estatura y de sugestiva mirada, a lo que acompañaba la gracia y agilidad que la hacían sobresalir como una de las primeras en su arte; así es que, se arrancó bailando el *Jaleo de Jerez*, y no hay necesidad de añadir que consiguió rayar a mayor altura que la francesa. *La linda gitana*, *El Ole* y *La malagueña y el torero* dieron en el verano de 1849 la supremacía a la Vargas sobre todas las bailarinas españolas que trabajaban en Madrid, y en el *Jaleo de Jerez* sobre la Guy, que no poseía ni la hermosura, ni la sal picaresca que necesitan indispensablemente los bailes andaluces.

Tal fue la impresión que causó la Pepa Vargas, que se la hicieron proposiciones en Agosto para marchar a París; pero ella no las aceptó por los compromisos que tenía contraídos con las empresas de la Corte.

En Octubre quiso en la *Cruz* competir con la Vargas y la Guy, la Cristina Méndez, y bailó *El Ole* que se había compuesto para la francesa, sin que lograse oscurecer a la Guy, ni mucho menos a la primera bailarina del *Instituto*.

Pero también a la Pepa Vargas le salió una competidora, que desde luego, la pondría en guardia inspirándola celos. En el teatro de la *Cruz*, el 30 de Noviembre de 1849, se puso en escena *Un baile de máscaras*, para la presentación de una primera bailarina que había de producir sensación y dejar nombre en la historia de la coreografía española: la Manuela Perea, conocida por el apodo de *La nena* a causa de su pequeña estatura. Era de rostro hechicero, de mirada expresiva, de cuerpo airoso, ágil y flexible. Su escuela de baile, siempre decorosa, resultaba exclusivamente suya; había tomado de sus coevas, españolas y extranjeras, los rasgos más sobresalientes, adaptándolos a su cuerpecito sandunguero, de manera que se asimilaba lo bueno de las demás sin parecerse a ninguna.

La Pepa Vargas, si no mienten crónicas, era una mujer her-

mosa en toda la extensión de la palabra; perfección en las líneas del rostro, formas esculturales y derroche continuo de sal, de gracia, de garbo, de coquetería, en el teatro, en la calle, en la conversación y en la mirada. Su desenfado y desenvoltura hipnotizaban al público. Ella puso de moda entre las bailarinas, para las danzas del género andaluz, la chaquetilla del traje de luces de los toreros, costumbre que perduró muchos años.

La Vargas y la Nena intentaban sobreponerse una a la otra, y mientras ésta bailaba *El Ole* en el teatro de la *Cruz*, aquélla le disputaba la primacía con el mismo baile en el *Instituto*; el público, que se dejaba coger con el anzuelo que le ponían las dos empresas, llenaba las localidades de ambos teatros para ver a las bailarinas. Mientras la *Nena* conquistaba aplausos en la *Cruz* con *Curra la macarena* (1), la Pepa Vargas los obtenía, no menos ruidosos, en el *Instituto* con el *Jaleo del Alza Pilili*.

La Adelaida Guerrero, bolera del teatro del *Instituto*, era una muchacha muy lista, y dicen que declamaba con cierta gracia. En 11 de Diciembre del año que vamos revisando tomó parte, haciendo el papel de *Soleá*, en una pieza de carácter andaluz, titulada *Triana la macarena*, original de D. Eugenio Sánchez de Fuentes, y bailó un *Vito*, conquistando muchos y espontáneos aplausos.

Los triunfos de la Fuoco y de la Guy en los grandes bailes de espectáculo franceses sirvieron de emulación a la empresa de la *Cruz*, y contrató una compañía extranjera, bajo la dirección del signor Appiani, en la que figuraban como principales, Mlle. Robert y Mr. Dor. Se inauguró la serie de bailes, a mediados de Diciembre de 1849 con *El Diablo a cuatro*, en tres actos, música de Adolfo Adam. Parece que no satisfizo por completo.

Merece especial mención el beneficio de la Pepa Vargas en el teatro del *Instituto*. Se hizo *Los Toreros de Chiclana*, cuyo

(1) De Oudrid.

principal papel estaba a cargo de la beneficiada, y la acompañaron la Antonia Martínez, primera bolera; la Adelaida Guerrero, Atané y otro Guerrero que debería ser hermano de Adelaida. Acabó la fiesta bailando la Vargas *El Ole* por todo lo alto, y recibiendo una ovación indescriptible.

En estos días llegó a Madrid, procedente de Sevilla, una nueva estrella en el arte, que en una noche logró ponerse a la altura de las dos bailarinas que tanto en la *Cruz* como en el *Instituto* monopolizaban la supremacía del arte español: la Petra Cámara.

Esta era la mantenedora del baile clásico español, al que pretendía dignificar dándole todo el decoro compatible con los movimientos corporales que exige, y con la indumentaria ligera que la bailarina necesita para desarrollar sus aptitudes. Tenía buena cara, buena figura y buenos modales.

Ya hemos visto anteriormente la alta significación que la bailarina sevillana tuvo en el *Príncipe*, durante los momentos críticos en que el Conde de San Luis pretendía reconstituír nuestro teatro nacional, y aquí volvemos a consignar que la Petra Cámara fue la salvación de la empresa cuando agonizaba de muerte, consiguiendo que entrase dinero por la taquilla del despacho de localidades.

El 19 de Diciembre hizo la Petra Cámara su primera salida en el teatro del *Príncipe* con *El rumbo macareno*, acompañada de Antonio Ruiz; y los frenéticos aplausos con que el público la recibió, hubieron sin duda de repercutir con efecto contrario en los oídos de la Manuela Perea y de la Pepa Vargas, ante las cuales surgía de improviso una rival poderosa.

En el período próximo veremos lo que pasó con las bailarinas, tanto extranjeras como españolas.

## Circo ecuestre y volatines.

En vista del buen resultado que ofrecían las funciones de volatines y caballos en el *Circo Olímpico* de la plaza del Rey,

y eso que, como hemos visto, el local no reunía condiciones adecuadas de ornato ni de comodidad, D. Segundo Colmenares ideó y llevó a cabo la construcción de un edificio a propósito en el mismo sitio que ocupara el circo referido. En 19 de Abril de 1840 manifestaba en el *Diario* que el *Circo* se iba a abrir al público, con cuya benevolencia contaba, pues aún faltaban algunos detalles que se irían terminando poco a poco. Parece que la inauguración se verificó el día 23 con una escogida compañía dirigida por Mr. Paul. Figuraban en ella Amand Poletti, Blanco, Joanet (catalán), un tal Francisco (madrileño), las niñas Julia y Paula Mair, que hacían juegos malabares; Emilia Paul que bailaba boleras y *La cachucha* a caballo; Mr. Ratel que imitaba cuatro animales: el papagayo, la rana, la tortuga y el orangután; y Mr. Auriol, *clown* grotesco de París. Es la primera vez que aparece la palabra *clown* en los anuncios de las funciones de circo.

El Auriol citado llamó mucho la atención y consiguió llevar gente al *Circo Olímpico.*

En una sesión del famoso *Liceo* se propuso, para distraer el tiempo, escribir una composición humorística en verso, y con pié forzado, dedicada al clown Auriol. Entre las improvisaciones que se presentaron aquella misma noche figuran las de Bretón de los Herreros y D. Modesto Lafuente, de las que copiaremos algunas estrofas.

De Bretón:

¿Veis? Todo Madrid se junta
á ver cómo un danzarín
se tronza y se descoyunta.
¡Horror! De su vida el fin
en una mudanza espero.
No, que es caña el balancín
pescadora de pesetas,
y es adagio verdadero
*que no hay como hacer piruetas*
*para recoger dinero.*

De Lafuente:

Dirigiendo el Circo Olímpico
estaba Paul en España
y él, que entiende la cucaña
y la maña
de sacarnos las pesetas
trajo á Auriol al pueblo ibero,
*que no hay como hacer piruetas*
*para recoger dinero.*
Cuando Auriol sobre una silla
nadando cual rana está,
supongo yo que dirá:
Bueno va,
español, con estas tretas;
embaucarte es lo que quiero,
*que no hay como hacer piruetas*
*para recoger dinero.*

También tuvo buena acogida la hija de Paul, y hasta el citado Lafuente la dedicó un elogio en su *Fray Gerundio.*

«Salió después la encantadora niña de doce años, Emilia Paul, hija del director, prodigio de la gimnástica, la cual ejecutó sobre la yegua *Flora:* primero, las actitudes de la *Vestal*, y después, vestida de majo andaluz, manejó la capa, el sombrero y el cigarro con una soltura y maestría inimitables, arrebatando la admiración de todos los concurrentes que se deshacían en justos aplausos al ver aquella tierna maravilla del arte.»

Y respecto del espectáculo decía el mismo escritor:

«El *Circo Olímpico* es un espectáculo de media tinta; participa de cierto aire teatral por la figura del local, y por su comodidad y decoro; pero se está con los sombreros puestos y se silba como en la Plaza de toros.»

«La compañía *olímpico ecuestre*, dirigida por Mr. Paul Laribeau, es casi toda francesa, como la ley de Ayuntamientos que se quiere plantear en España. Tiene, sin embargo, algunos individuos españoles, como tiene también la ley alguno

que otro articulito, porque no se diga, aunque no por eso deja de ser buena la compañía, que la ley no puede ser peor.»

Al año siguiente (1), en primavera, volvióse a abrir el *Circo* con su calificativo de *Olímpico*, y se representó, como novedad, *Malek-Adel o La Conversión del moro*, escena sobre dos caballos en pelo por Paul y la Srta. Carmen (gaditana); pero sin que sepamos la causa, es lo cierto que las funciones del Circo se suspendieron a mitad de verano, y pasaron a dar representaciones en el local, por ser más desahogado que el teatro de la *Cruz*, las compañías de ópera y de declamación que en éste actuaban, para lo cual se hicieron algunas reformas en el *Circo* y se estrenó un telón de boca pintado por D. Pedro Ronzi.

En Abril de 1842 se estrenó la *pantomima heroica*, en dos actos con cuadros escénicos, grupos, danzas, contramarchas y combates a pie y a caballo, titulada *Los brigantes italianos o El perro defensor de su amo*, arreglada al escenario por Félix Montero, que hacía el papel de Orlando, quedando a cargo de Paul el del Marqués de Dalbiêr.

Y se acabó el *Circo* como espectáculo, pues el local quedó destinado a óperas, comedias y bailes, conservando, sin embargo, su primitivo nombre.

Hasta 1847 no vuelve a intentarse con empeño la reorganización de las funciones del *Circo*, y esto se debió, como anteriormente, al activo M. Paul Laribeau, que, habiendo arrendado un trozo del jardín del Duque de Frías, a espaldas del primitivo *Circo Olímpico*, y con entrada por la calle del Barquillo, construyó allí otro Circo improvisado, en forma de tienda de campaña y a propósito para las noches de verano.

Figuraban en la compañía de Mr. Paul, las Srtas. Eulalia (madrileña), Bontemps, Martinetti y Aubert Lustre, y en el género masculino, Meric, clown grotesco español, Bontemps, Pascual, Desire, Cocci y Hernández (madrileño).

A Paul no le fue mal durante el verano, y en Setiembre,

(1) 1841.

decidido a continuar en la temporada de invierno, preparó y reformó el local para librar del agua a los espectadores en los días de lluvia. No hemos podido averiguar en qué forma.

Según aparece en un grabado que publicó por esta época *El Siglo Pintoresco*, el *Circo du Paul* era de construcción sencilla: unas vigas colocadas al rededor de la pista sostienen una techumbre que parece ser un armazón de madera con aspecto de tienda de campaña, de cuyo centro pende una lucerna, sillas en la proximidad de la pista y una gradería en el fondo.

Al principio se denominó *Circo de Madrid*; pero al poco tiempo, Paul le dió su nombre, como hemos llegado a conocerlo nosotros.

Una de las atracciones que presentó Paul, fue el artista español Rafael Díaz, que trabajaba de clown, y hacía sorprendentes ejercicios en el trapecio. Tenía buena figura, y era tan simpático, sobre todo a las señoras, que éstas le echaban a la pista los *bouquets* que llevaban prendidos en el pecho.

En Enero de 1848 vinieron a Madrid Mr. Price, primer clown grotesco de Inglaterra, y su hijo Carlos, ejecutando la gran batuda inglesa, invención, según se decía, del primero, cuya pasmosa facultad para los saltos había hecho que le llamasen *la pelota elástica*. Fueron muy bien recibidos por el público.

Paul cerró el *Circo* en la primavera, y habiendo realizado una excursión por provincias, volvió a abrirle en el verano, reformando la compañía: trajo a los acróbatas Tourniaire, Bussi, al enano D. Francisquito (madrileño) y a Neitz, clown grotesco; entre las señoritas se distinguían la Monfroid y Magdalena Royale.

Por entonces comenzaron Price y su hijo a ejecutar los ejercicios acrobáticos que ellos denominaron *sur le tapis*, y que luego se han repetido tantas veces.

Entre todos los artistas, el que sobresalía, naturalmente, era el elefante Kiouny, que causó las delicias del público durante dos meses.

Se construyó un escenario para hacer pantomimas, representando con gran éxito la titulada *Matilde y Malek-Adel o La conversión del moro,* cuyo argumento insertaban los anuncios del *Circo* en estos términos:

«Malek-Adhel, hermano del famoso Saladín, rey de los moros en Jerusalén (en el tiempo de las Cruzadas, bajo el mando de Godefroi de Bouillón, Ricardo Corazón de León y Lusiñan), se enamora de la Princesa de Inglaterra, la hermosa y piadosa Matilde, hermana de Ricardo; la sustrae a la vigilancia de los cristianos después de haberla libertado de los árabes que habían atacado a su escolta; y se la lleva él solo por medio del Desierto, salvando innumerables peligros; pero la doncella cristiana, a la cual descubre su amor, no consiente ser su esposa mientras no abjure la religión de Mahoma y se despoje de todas las insignias de los infieles. Al ver Malek-Adhel la Cruz que le enseña la monja del Carmen, arroja la media luna, y, levantando los ojos al cielo, jura no servir jamás a otro Dios. Los cruzados, avisados del rapto de Matilde, persiguen a Malek-Adhel hasta el Desierto, donde le encuentran. El bravo musulmán, después de sostener un combate con aquéllos, huye con Matilde, y confiando en la ligereza de su caballo, desaparece a la vista de los cristianos.»

Para amenizar la función en el verano de 1848, durante el descanso, puso Paul, en un sitio que llamaba jardín, una banda militar que tocaba piezas escogidas.

En Octubre se reorganizó la compañía con artistas españoles como Emilio el Mallorquín, equilibrista; Juan, que trabajaba a caballo; Alejandro, José Carrasco y Domingo, todos naturales de esta villa.

El buen éxito de las pantomimas animó a Paul para representar una, en Febrero de 1849, titulada *Durinon y su criado,* «nueva, chistosa (decía el anuncio) y propia de la estación de Carnaval, arreglada al escenario con divertimientos, concluyendo con el baile de las cabezas de movimiento, y la marcha de los enanos, por ocho niños dirigidos por D. Francisquito.»

Volvió Paul a reformar su *Circo* en Abril de 1849, sin variar el techo listado, que *semejaba una tienda de campaña del mejor gusto*, y presentó una compañía compuesta de las señoras Lepieig, Bauvallet, Carmen Blanco, Juana y Serafina López y Loreto Arias, que, como vemos, eran en su mayoría españolas; y los Sres. Lepieig, Beauvallet, Neisz, Niernececk, Lupino y el enano D. Francisquito.

Como final de esta década, hubo una compañía de *cuadros plásticos* dirigida por M. Turnour, que exhibió, entre otros, los cuadros siguientes:

*El triunfo de las amazonas* (de Rafael).

*Las Pléyades* c *Las siete cabrillas.*

*La astucia* (bajorrelieve de Marsxall Claxton).

*La muerte de Abel.*

*La fiesta de Baco* (de Edwars-Colberd).

*El juicio de París.*

*El rapto de las Sabinas.*

Y el conocido grupo de *Daoiz y Velarde.*

Las sillas costaban 12 reales.

Estos cuadros se exhibieron en Agosto del citado año de 1849, y habiendo tenido buen éxito, Paul repitió la suerte en Octubre, añadiendo, entre otros nuevos, *La Virgen del Pez, La Perla*, de Rafael, y *La Virgen de las angustias*, de Van-Dick.

El espectáculo parece que agradó al público, y en Noviembre se formó en el teatro del *Genio* una compañía española, dirigida por un tal Martel, que hizo, entre otros cuadros, *El robo de las Sabinas*, *Las tres Gracias* y *El tocador de Venus*.

Obtuvo éxito regular.

Además del *Circo de Paul*, se celebraban funciones de gimnasia en otros locales, como en el teatro del *Príncipe*, donde en Enero de 1840 se presentaron las niñas Julia y Paula a ejecutar juegos asiáticos y equilibrios, y en Julio del mismo año, los hermanos Turem, notables por sus ejercicios de fuerza; éstos pasaron luego al teatro de la *Cruz*, acompañados de Mr. Rabel, primer grotesco francés.

En Enero de 1840, el indio Medua Samme ejecutó en el teatro de la *Cruz* diferentes ejercicios de fuerza, gimnasia y equilibrios. Uno de éstos lo describía el programa en los términos siguientes: «Pondrá en su frente la punta de un sable desnudo, luego dos anillos de plata en los dedos índices de las manos y otros dos en los pulgares de los pies, los cuales estarán en movimiento contínuo; al mismo tiempo enhebrará con la boca una porción de corales en un hilo.»

A Medua Samme acompañaba Pineti, que hacía entre otras atrocidades, *la gran suerte de la piedra*: «Colocando en medio del teatro dos sillas, encima de las cuales se pondrá el artista; una piedra de peso de doce arrobas será colocada sobre su cuerpo; se presentarán seis comparsas con martillos, y la golpearán hasta romperla.»

En Junio de 1842 se representó en la *Cruz* un apropósito en dos actos para que saliese Mr. Eduardo Klischnig haciendo sus ejercicios de fuerza y agilidad, principalmente la imitación del orangután. El apropósito se titulaba *El hechicero o El novio y el mono.*

Después, en Setiembre de 1842, se presentaron los alcides árabes Majamet y Alí, con su compañía gimnástica, compuesta de 13 personas.

Junio de 1843.—*Circo Gimnástico* de la Carrera de San Jerónimo, frente a la iglesia de los Italianos (1).—El billete, 2, 4 y 5 reales.

Octubre de 1843.—*Teatro nuevo de Variedades.*—Función de gimnasia por la compañía de Mr. Chiarini.

En Noviembre de 1845 salió en *Variedades* otra compañía gimnástica, dirigida por Mr. Basco, en la cual Mme. Julia daba un salto mortal a 15 pies de altura, ejercicio nunca visto en esta Corte, según decía el anuncio; y se representó la pantomima *L'arlequín barbier*, por Mme. Carolina y MM. Carlos y Francisco.

(1) Esta iglesia estaba entre la citadada Carrera y la calle de Zorrilla, con la entrada por la calle de Cedaceros (D. Nicolás María Rivero).

Marzo de 1844.—*Teatro de la Cruz.*—Gimnasia y cuadros plásticos por Mr. Alik, primer clown del Circo de París, y otros artistas entre los que figuraba Mr. Augusto Leboeuf, que hacía el ejercicio del fusil con un cañón de a cuatro (1).

Diciembre de 1846.—*Teatro del Númen*, Cava Baja, número 30.—Compañía gimnástica, dirigida por los jóvenes Enrique y Masey; otra actuó al mismo tiempo en el *Teatro del Instituto* bajo la dirección de Mme. Saqui.

Julio de 1847.—*Circo de la Virgen del Puerto*, al aire libre. A las seis y media de la tarde. Entrada, 2 reales.

1847.—El Conde de Cuba construyó en las afueras de la puerta de Santa Bárbara un *Hipódromo* para dar funciones de circo durante el verano y las tardes apacibles de invierno. Hicieron la pantomima *El arlequín estatua*, y costaban los billetes 4, 6 y 8 reales.

Sucedió una vez, que estando un titiritero francés ejecutando ejercicios de fuerza en la pista del *Hipodromo*, un chusco hubo de exclamar: «¡anda!», con cierta sorna, cuando todo el público se hallaba silencioso; disgustado el artista, que sería indudablemente hombre de genio violento, subió al escenario, y con frases enérgicas y ademanes descompuestos desafió a los espectadores. Se armó con este motivo un guirigay espantoso, teniendo que intervenir la autoridad para apaciguar a los que, navaja en mano, querían demostrar al *franchute* (como le llamaban) la sinrazón de su queja.

Durante el invierno de 1847 a 1848 funcionó en la plaza de la Cebada una compañía gimnástica, sin que hayamos podido saber el sitio donde estuviera.

También en la Plaza de Toros se daban algunas funciones los domingos por la tarde. En Agosto de 1843 se ejecutó una, dirigida por Mr. Augusto Reinaud, en la que tomaron parte:

(1) Este gimnasta es autor de un folleto titulado *Noticia histórica de los ejercicios gimnásticos y demás juegos de la antigua Grecia.* Se vendía a 2 reales.

Juan, el Madrileño, saltando a caballo aros de papel; novedad para entonces.

Anita, la Andaluza, del Circo Olímpico de Lisboa, hizo, a caballo también, las actitudes del chal.

Joanet, Meric y Andrés, los tres Hércules, trabajos de fuerza sobre tres caballos.

Carolina, la Madrileña, volteo y saltos a caballo.

Carrasco, el Valenciano, el equilibrio del molino de viento guarnecido de fuegos artificiales.

Los tendidos costaban 2 reales; las gradas, 4.

Como resumen de la época, podemos dejar sentado, para la posteridad, que la instalación y desarrollo en Madrid del espectáculo ecuestre y gimnástico se debe única exclusivamente a Mr. Paul Laribeau.

## Toros.

Aparecen como *espadas* en los anuncios de esta época Juan León, Roque Miranda (*Rigores*), Santos, Montes, Juan Pastor (*el Barbero*), *Cúchares*, que tomó la alternativa en 1841, habiendo toreado como medio espada en el año anterior, Ríos, Barragán, José Redondo (*el Chiclanero*), con alternativa de 19 de Setiembre de 1842: Juan Yust, con alternativa de 1842; Manuel Díaz Lavi y Juan Martín la Santera, con la de 1843; Juan Lucas Blanco y Julián Casas (*el Salamanquino*), de 1846, y Cayetano Sánz, de 1848.

De banderilleros podemos citar a Pichoco, Julián Casas, Capa, Jordán Blayé, Baró, Lillo, Párraga, Pulga, José Redondo (*el Chiclanero*), que comenzó en 1840; Juan Lucas, en 1842, Minuto, en 1847; Angel López (*el Regatero*) y Gabriel Caballero, en 1848; este último, a quien llegamos a tratar, fue puntillero de la cuadrilla de Montes.

Picadores: Juan Trigo, Antonio Fernández (*el Barillas*), de 1840; José Fabré, del mismo año; Gutiérrez (*el Montañés*), Pedro Romero (*el Habanero*); y Joaquín Coyto, de 1842; Miguel

Martín, (*el Castañitas*), y Manuel Lerma (*el Coriano*), de 1844; José Sevilla, de 1846, y Alvarez (*el Oblea*), de 1847.

Cogidas de importancia fueron la de Roque Miranda, el 6 de Junio de 1842, sufriendo tres cornadas, de las que murió el 14 de Febrero siguiente, y la del banderillero Francisco Azucena, que le ocasionó la muerte, al torear por primera vez en Madrid el 5 de Junio de 1843.

Es curioso el incidente de 10 de Abril de 1842. Habiendo roto un toro la puerta del encierro, salió al redondel juntamente con la res que correspondía lidiar, lo que produjo una horrible confusión entre la dependencia de la plaza, costando mucho trabajo volver a enchiquerarle, no sin herir gravemente a un vaquero, de cuyas resultas murió.

Citaban entre las malas corridas la del 21 de Agosto de 1848 en que de siete toros, tres salieron tuertos, dos cornicerados y uno cojo: hubo un alboroto indescriptible. Estando en el redondel el último toro, atravesó la plaza el empresario D. Antonio Palacios, conducido entre guardias, como preso, para ir a dar sus descargos ante la Presidencia.

El 15 de Agosto de 1841 se dió una corrida de novillos, en la que un embolado fue picado por Magdalena García, banderilleado por Rosa Iznar y muerto por Martina García.

Un revistero de 1845 decía de Juan León que era un buen director de lidia; del *Chiclanero*, que resultaba un torero *muy salao*; del *Cúchares* que se hacía aplaudir por sus *monaitas*; de Jordán, que pasaba por el rey de los banderilleros y que Gallardo y el *Coriano* sabían poner una pica.

En Noviembre de 1844 se hacía la mogiganga titulada *Los arrieros y verduleras en la plaza de la Cebada.* He aquí la descripción que daba el *Diario*:

«Saldrán dos hortelanos con dos borricos cargados de verduras y pararán en medio de la plaza, descargándolas y extendiéndolas por el suelo. Inmediatamente, y por otra puerta, se presentarán, acompañadas de dos gallegos, dos verduleras con sus cestas en los brazos, y colocarán las verduras en unos

puestos próximos al toril; se presentarán a la compra un aguador y varias criadas y criados, y cuando estén escogiendo, disputando y ajustando las verduras, se soltará un toro embolado, que desbaratará toda la comparsa, la que ejecutará la suerte de picarle, por los hortelanos montados en sus burros, banderillearle por las verduleras y gallegos, matándole el aguador».

*Cúchares* y el *Chiclanero* produjeron en la Plaza de Toros, el año 1845, la división de los espectadores en dos partidos que silbaban o aplaudían sin conciencia los lances de la corrida, sólo por dar gusto a su torero favorito.

Es bien conocido el caso de 27 de Setiembre de 1846, en que *Cúchares* y el *Chiclanero*, creyéndose cada uno con mejor derecho, intentaron a la vez matar el primer toro de la corrida, para lo cual tomaron al propio tiempo los *trastos*; hicieron juntos el saludo a la Presidencia y corrieron a alcanzar la res para estoquearla; pero *Cúchares* tuvo más ligereza o más suerte, y consiguió matarla, conquistándose una ovación.

Dicen que *Cúchares* era más antiguo.

Los toros de Miura se lidiaron por primera vez en Madrid el 30 de Abrril de 1849.

Con motivo del casamiento de Isabel II y el de su hermana Luisa Fernanda, vinieron a Madrid, en Octubre de 1846, el Duque de Montpensier, prometido de la Infanta, y su hermano, el Duque de Aumale, figurando en el séquito de éstos el célebre escritor Alejandro Dumas. Aunque había dispuesta una función real de toros en la Plaza Mayor, los príncipes franceses quisieron presenciar una corrida ordinaria, y al efecto, se organizó repentinamente una el día 13, a la que asistió la Familia real. Isabel II llevaba mantilla blanca; el Rey Don Francisco y los Príncipes vestían de frac negro. La lidia no ofreció nada de particular.

El dia 16 se verificó la fiesta real con toda solemnidad en la Plaza Mayor, de cuyo acontecimiento taurino hicimos una reseña en nuestro libro *Isabel II, íntima*.

La reedificación de la Plaza Mayor no estaba terminada, y

para que resultase buena visual se fingieron con bastidores de lienzo las casas que faltaban por construir, que eran, si no estamos equivocados, las correspondientes a la calle de Gerona. Se colocaron tendidos y gradas para los espectadores que, contando los que además ocupaban los balcones y azoteas, se calculó su número en 50.000. Se cubrieron las barandillas de los dichos balcones con colgaduras de paño grana y oro en los pisos primero y tercero, y de amarillo y plata en el segundo y en la azotea. Roja fue la colgadura de la Casa Panadería, desde cuyo balcón principal, adornado con un magnífico dosel de terciopelo carmesí (1), bordado de oro, presenció Isabel II la función, acompañada de su esposo, de la Reina Cristina y de la demás Familia real.

A las tres menos cuarto entraron los alabarderos que recorrieron la plaza con su música al frente, colocándose después, según costumbre, al pie del balcón de SS. MM., formando con sus cuerpos la continuación de la barrera, interrumpida en aquel punto. Para este acto usaron los alabarderos traje de diario, a fin de no llamar, por el color del uniforme de gala, la atención del toro.

A las tres apareció la Reina en el balcón; un cuarto de hora después, salieron por el arco de la calle de Toledo los caballeros en plaza, según el orden siguiente:

Un coche, tirado por cuatro caballos castaños, en que iba el Sr. Conde de Altamira con su ahijado el *caballero en plaza*, D. Ramón Fernández, vistiendo traje azul celeste y blanco; coche de seis caballos castaños, con arneses encarnados, conduciendo al Duque de Abrantes, con su ahijado, D. Antonio Miguel Romero, vestido de terciopelo verde, acuchillado de raso blanco; coche del Duque de Medinaceli, quien llevaba a su ahijado D. Federico Varela y Ulloa, con traje de terciopelo verde, y, por último, coche del Duque de Osuna, acompañando

(1) El color real.

a D. José Cabañas, de traje color carmesí y de la época de Felipe IV, como todos los caballeros en plaza.

Tras las carrozas seguían 28 briosos caballos, conducidos por palafreneros de la Real Casa, y después las cuadrillas de lidiadores que habían de auxiliar a los caballeros en plaza: la de Jiménez *el Morenillo*, que defendía al primer caballero, vestía color verde y plata; la de José Redondo, *el Chiclanero*, para defender al segundo, de azul y plata; la de Juan León, destinada al tercero, de castaño oscuro y oro, y la última, de Francisco Montes, de grana y plata.

Al pasar los coches por delante del balcón donde estaba la Reina, se detenían; bajaban padrino y ahijado, aquél presentaba éste a S. M., y volvían a subir a la carroza, que salía de la plaza por el arco de la calle de Ciudad Rodrigo.

Transcurrido largo rato, aparecieron nuevamente los caballeros rejoneadores montados a caballo; precedíalos un piquete de guardias de la *lancilla*, vestida a la chamberga, y acompañábanlos otras comparsas de diferentes trajes y las correspondientes cuadrillas. Detrás iban doce picadores, seis alguaciles y cuatro juegos de mulas cerrando el acompañamiento. Las cuadrillas, muleteros y todos los operarios estaban lujosamente vestidos (1), usando los diestros el llamado sombrero de medio queso, en vez de la acostumbrada monterilla.

Quedaron, por fin, solamente en el redondel la gente de a pie de las cuadrillas, los caballeros en plaza, y, frente a S. M., los alguacilillos de servicio a caballo, siempre en continuo movimiento para evitar las acometidas del toro, llevándose los sustos consiguientes y las consiguientes silbas del público.

La suerte del rejoncillo estuvo como siempre, desigual y accidentada. Fernández sufrió un porrazo, y tuvo que retirarse; lo propio le aconteció a Varela, y quedaron solamente en la plaza Cabañas y Romero, que fue el héroe de la fiesta por su habilidad y su valentía. Este perdió su caballo, tuvo que des-

(1) Aunque con trajes de diferentes épocas.

montarse delante del toro y atravesar la plaza, lo que realizó sin volver la cabeza y con singular donaire, en medio de estruendosos aplausos. En el segundo toro quebró Romero nueve rejoncillos, y tres en el tercero, causándole la muerte.

Una torpeza de Lavi pudo costar la muerte al valiente caballero, pues habiendo aquel llamado al toro fuera de suerte, arremetió de repente, sin que pudieran los peones estar al quite, y cayeron a la arena caballo y caballero, produciendo en el público la natural emoción por el peligro inminente que Romero corría; pero éste hizo levantarse al caballo, y se vió que el jinete ni siquiera había perdido los estribos; grande fue el aplauso con que el público premió su serenidad; sin embargo, aún fue mayor la ovación espontánea y general que le dió al ver que la fiera caía muerta a los pocos pasos, atravesada por el rejoncillo. La Reina le hizo subir al palco real, donde se le felicitó.

Los toros de lidia corriente fueron estoqueados por Montes, *el Chiclanero* y *Cúchares*, terminando la corrida a las seis y media, hora en que estaba la plaza iluminada con 700 hachas, que, según dice un cronista, *ahuyentaron la noche de aquel privilegiado recinto.*

## Variedades.

Al comienzo de esta década aparecen: un *Teatro pintoresco mecánico* en la calle de Tudescos, núm. 32; otro especial para Navidad, en la de la Reina, núm. 8; un *Cosmorama* en la del Lobo (Echegaray), núm. 9, y sigue el ya conocido de *Buenavista*, de figuras de movimiento, en la calle de la Luna, número 11.

Continuó durante todo este período el *Diorama* de la Platería de Martínez, y lo mismo la *Galería topográfica* del Paseo de Recoletos, de la que en 1849 decía un periódico:

«La gran vista en sólido, representando una extensión de país con todos los accidentes de que es susceptible la Naturale-

za en una comarca a la vista del observador, es una obra de un mérito relevante y de un efecto totalmente desconocido hasta el día. El celaje que la acompaña está pintado al fresco, y es debido a la inteligencia del Sr. Abrial. En el fondo del cuadro, y desde la embocadura de la derecha, se divisan unas ruinas sobre peñascos, obra del pincel del Sr. Villamil. En cuanto a la parte topográfica de este precioso cuadro, diremos solamente que ha sido dirigida por el Sr. Gil de Palacio, tan conocido por sus obras de sobresaliente mérito, entre las que figuran los célebres modelos de Madrid, Valladolid, El Escorial, y otros que se admiran en el Gabinete topográfico de S. M. y en el Museo de Artillería.»

Se exhibían allí vistas topográficas de Madrid, Barcelona, la Torre del Carpio, el Sepulcro de los Scipiones y un país nevado de gran efecto.

El espectáculo tuvo un competidor en sitio no lejano de donde estaba instalado. En el salón del palacio de las Delicias, calle del Almirante, esquina a Recoletos, apareció, en Marzo de 1840 una «vista de París, en relieve, con todos los edificios, calles, ríos, puentes y jardines». Tenía el modelo, de circunferencia, 62 pies, y costaba la entrada 8 reales. Duró poco tiempo.

La pimitiva *Galería* presentaba también vistas de algunos acontecimientos notables, y una de ellas fue el atentado de 7 de Octubre de 1841, cuando los alabarderos defendieron en la escalera principal del Real Palacio la entrada a las habitaciones de la Reina niña, contra un regimiento de infantería sublevado. Costaba 4 reales billete.

Diciembre 1843.—Se exhibió, no sabemos en qué sitio, un gigante guipuzcoano, que medía de altura siete pies y ocho pulgadas, y se llamaba Miguel Joaquín Eleicegui. Había nacido el 10 de Julio de 1821. Se presentó a la Reina vestido de granadero

*Cruz*.—Junio de 1840.

Llamó mucho la atención un prestidigitador y ventrílo-

cuo, Juan Faugier. Hablaba italiano, mezclando algunas palabras españolas.

Un periódico contaba en 28 de Mayo la siguiente anécdota:

«El Sr. Faugier ha dado ya en esta corte algunas muestras de su habilidad. Anteayer entraba por la puerta de Alcalá un burro cargado de paja; oyó su conductor que dentro de la carga cantaba un canario, y quiso buscar el pájaro descargando la bestia. Nada halló, como era de esperar; pero al querer cargar de nuevo, empieza a hablarle el paciente burro, y le dice: —Estoy cansado, no quiero más carga.—Espantado el hombre, echó a correr haciendo la señal de la cruz, hasta que le hicieron comprender que todo había sido una chanza del ventrílocuo.»

Merecen citarse:

*Gabinete recreativo.*—Vistas de países de Europa, Olivo, 10.

*Teatro pintoresco mecánico.*—Hortaleza, 34, bajo; otro en la calle de la Sartén, esquina a la plaza de Navalón.

*Neorama.* —Alcalá, 22, frente a la Historia Natural (hoy Academia de Bellas Artes). —Vistas, y un autómata que movía los brazos, la cabeza y los ojos.

*Cosmorama.* Gorguera (Núñez de Arce), núm. 15.—Vistas, y entre ellas, la del atentado de 7 de Octubre de 1841.

*Difanorama.*—Cuadros disolventes, 21 vistas.—Café de las cuatro estaciones, Paseo del Prado, próximo al sitio en que hoy se halla la salida de la calle de los Madrazos: 4 reales billete. Duraba una hora el espectáculo.

Otro teatro pintoresco mecánico, de Mr. Pierre, de París, se estableció en la calle de Jesús del Valle, núm. 40. Aquí estuvo poco tiempo, sin duda por insuficiencia del local; en Diciembre de 1842 se trasladó al teatro de Buenavista. Una de las vistas que anunciaban era el paso del ejército de Napoleón I por el Monte de San Bernardo, donde se veían desfilar más de 30.000 hombres. La luneta costaba 4 reales.

En 1843, Mr. Dorville abrió otro teatro mecánico en la calle del Mesón de Paredes, núm. 25. No prosperó.

La iglesia del convento de los PP. Basilios, calle del Desengaño, entre Valverde y Barco, se convirtió en salón de variedades, y se instaló en éste, durante el invierno de 1844, un *Teatro de hidráulica*, ofreciendo sorprendentes juegos de agua mezclados con fuego. Esto de la hidráulica había estado muy de moda en la década anterior. La entrada costaba cuatro reales. El anuncio advertía que el local estaba abrigado y decente.

*Neorama.*—En la Carrera de San Jerónimo, núm. 46, bajo, casa donde estuvo el café de Canosa.—Comenzó en el verano de 1846, y duró algún tiempo. En Diciembre presentaron un autómata, una rueda pirotécnica y una vista mecánica de los caminos de hierro, que fue muy celebrada.

Por Agosto de 1845 dió, en el teatro de *Variedades*, algunas funciones un prestidigitador español, llamado D. José González.

En el salón del café de *Cervantes*, donde ya no había café, presentaba unos monos amaestrados un italiano llamado Donato.

Junio de 1846.—Exposición de fieras domesticadas en el parador de San Rafael, afueras de la Puerta de Fuencarral, hoy Glorieta de Bilbao. El dueño de esta colección, Mr. Andrés Servat, no eligió o no pudo procurarse sitio más a propósito, y tuvo que retirarse pronto.

En 1846 vino otro prestidigitador a Madrid, Mr. Antonio Cervis, que trabajó en el teatro del *Museo*. Tuvo alguna más aceptación que González.

El que obscureció a todos fue el célebre Mr. Macallister (1), *ingeniero mecánico de Inglaterra, primer prestidigitador de Europa y profesor de Física*. Titulaba la serie de juegos que hacía *El palacio encantado*. El escenario aparecía completamente a obscuras; se presentaba de pronto Macallister, y al disparar un pistoletazo se encendían súbitamente doscientas

(1) Diciembre de 1846.

velas, diseminadas por el tablado. Hizo suertes muy variadas y caprichosas: una de ellas era sacar de un sombrero de copa trescientos regalos, que repartía entre los espectadores.

Se celebró mucho un efecto ilusionista, por el cual figuraba sacar de una naranja natural una señorita que tenía de estatura cinco pies y dos pulgadas. En algunas funciones tomó parte la esposa de Macallister, M.me Luisa Rous, con la suerte de las *monedas proféticas*, que contestaban, no sabemos en qué forma, a las preguntas que la señora les hacía sobre los defectos y virtudes de los concurrentes.

El periódico satírico *Don Circunstancias* escribió unos versos a propósito de Macallister, en los que decía, amén de otras cosas:

«No diré que sea,
por ejemplo, un lince;
sabio, como Newton;
bravo, como Aquiles;
mas si el arte sabe
de sacar monises,
digo que lo entiende
mister Macallister.
Cosas grandes hace,
cosas raras dice,
que de los demonios
tienen algún tinte:
saca de una bolsa
donde nada existe,
jaulas con canarios,
tórtolas y buitres.
Las eternas leyes
físicas infringe;
pero no es todo eso
lo que le distingue:
sus mayores gracias,
á mi ver, consisten
en tornar alegres
á los que están tristes;
y pues de consuelo
su presencia sirve,

digo que lo entiende
mister Macallister.»

A los Dioramas, Neoramas, Cosmoramas y Difanoramas mencionados hay que añadir un Poliorama que, por Febrero de 1847, se instaló en la calle de Alcalá, esquina a Cedaceros.

Después de Macallister, se exhibió en el salón *Cervantes* un prestidigitador catalán, Carlos Llevat, que no causó entusiasmo.

Más gustó otro que vino al teatro de la *Cruz*, en Octubre de 1847, Mr. Chevalier, que trabajaba ayudado por su esposa, y, además de juegos de prestidigitación, hacía suertes de *doble vista antimagnética*. Chevalier colocaba a su esposa en el escenario, sentada en un sillón; la tapaba los ojos con tres pañuelos, y en esta disposición la hacía adivinar todos los objetos que en la platea ponían los espectadores en manos del prestidigitador, quien comunicaba a la esposa sus facultades de adivinación, *sin sonambulismo ni pases magnéticos*.

El último prestidigitador que vino en esta década fue Mr. Alfredo Caplacy, que trabajó por Mayo de 1849 en el Circo de Mr. Paul, y aunque dió algunas funciones, no obtuvo la entusiasta acogida de Macallister.

La ascensión del globo de Mr. Arbán, en la Plaza de Toros, constituyó un acontecimiento en Octubre de 1847. Una gran banda, compuesta de cien profesores, dirigida por los Sres. Romero y de Juan, tocó un himno, arreglado por el señor Bonetti, director de orquesta del teatro del Circo, y a continuación, la introducción de la ópera *Hernani*, la sinfonía de *Nabuco*, ambas de Verdi, que era el maestro favorito; polkas de Mozart, valses de Strauss, que seguían cautivando al público; galops de Skoczdopole, y rigodones de Bonetti.

«Mr. Arbán—dice el anuncio—preparará el gran globo, y colocándose en la canastilla pendiente del mismo, ascenderá hasta el palco real y tendrá la honra de poner en manos de S. M. un vistoso ramillete de flores y varios ejemplares de composiciones en verso, en loor de la nación española, de su

augusta Reina y de los espectadores. En seguida dará Mr. Arbán en el globo un giro por toda la plaza, distribuyendo flores y versos a los concurrentes. Finalizada esta operación, recibirá el gran impulso el globo, y en él Mr. Arbán se remontará por los aires a la altura de 700 metros. Concluyendo este grandioso espectáculo con el Himno Real para despedir a S. M.»

En el redondel, y aprovechando sólo el sitio de la sombra, se colocaron sillas para los espectadores, al precio de 20 reales asiento.

La función anunciada para el día 21 se suspendió por el temporal, verificándose el 23 de aquel mes.

Hubo un *Tiro de gallo* en las afueras de la Puerta de Santa Bárbara, junto al *Hipódromo*, construído por el Conde de Cuba, y se cuenta que estaba muy concurrido allá por el año 1848. La distancia del tiro era de 78 pasos.

En Junio de 1848 se estableció un tiro de pistola en la calle del Almirante, núm. 21, palacio donde se habían dado los bailes famosos de las Delicias: estaba abierto de seis de la mañana a seis de la tarde.

Un tal Mr. Charles tuvo una Exposición de fieras en la calle de la Greda, y en Mayo de 1849 se decidió a dejar luchar un hermoso tigre de Bengala con un toro. Previo el consiguiente reclamo de la Prensa, se verificó la lucha en la Plaza de Toros el 17 del mes indicado, con asistencia de la Reina Isabel II y de su esposo Don Francisco de Asís.

Se construyó una gran verja de hierro en el centro de la plaza y se echaron a reñir contra perros de presa, primero un venado y después un oso, que fueron vencidos. Había gran interés por conocer el resultado de la lucha entre el toro y el tigre, y aun parece que mediaban apuestas entre los espectadores, así es que la fiesta se verificó con un lleno completo, pagando el público a subidos precios las localidades. Veamos cómo describe un testigo presencial esta parte de la lucha:

«El toro, boyante y de buen trapío, y el tigre, rastrero y receloso, llegaron a encontrarse frente a frente; el toro hizo

ademán de embestir y el tigre se sentó a esperar la acometida; pero viendo que el toro no se metía con él, quiso probar fortuna y le acometió. El toro, que le esperaba, le dió una cornada en la boca y otra en la garganta, quedando el tigre rendido en el campo, donde concluyó entre los dientes de unos perros.»

Mr. Charles regaló al jefe político, Sr. Zaragoza, la piel del tigre, con destino al Museo de Historia Natural.

Era tal el interés que había despertado la lucha de fieras, especialmente por la parte que al toro pudiera corresponder en el resultado, tratándose de un animal que representaba en aquellos momentos, *et passez moi le mot*, el honor de España, que Mr. Charles se decidió a reproducir el espectáculo, aunque le costase la pérdida de otro de los raros ejemplares que formaban su colección de fieras. El día 15 de Agosto se anunció otra lucha, y el público, cuya expectación era grande, ocupó por completo las localidades de la Plaza de Toros. La Reina Isabel no quedó arregostada de la fiesta, y excusó su asistencia, presenciándola en su nombre la Reina Madre Doña María Cristina y el Rey Don Francisco de Asís.

Comenzó el espectáculo con la lucha de una hiena, atada a una cadena, contra dos perros de presa que la vencieron sin gran esfuerzo, pues la fiera, al verse acometida, se amedrentó y no procuraba sino huir de sus enemigos.

Después salió un toro colorado, bragado, llamado *Caramelo*, de la ganadería de Suárez, de Coria del Río, y dió una vuelta a la plaza como para tomar posesión.

Abierta la puerta de la jaula del león *Julio*, apareció éste marchando majestuosamente, poseído de su papel de rey de las fieras, según versión corriente entre los fabulistas, y sin andarse con cumplidos ni etiquetas, se abalanzó al toro por detrás haciendo presa; pero éste, con un enérgico y oportuno par de coces, se lo quitó de encima, revolviéndose luego para darle unas cornadas que debieron producir mal efecto en la parte física y en la moral del león, por cuanto de aquí en ade-

lante esquivó toda relación con su contrincante el sevillano.

Pasó media hora, y el público comenzó a dar muestras de desagrado, pidiendo que saliera el tigre. Salió éste, en efecto; pero fuese que tuviera conocimiento del triste fin de su compañero en la fiesta anterior, fuese que se hiciera cargo de la situación por el abatimiento que del león se había apoderado, fuese por otras causas que hasta la fecha no se han podido averiguar, el caso es que el tigre declinó la honra de luchar con ninguna de las dos fieras que se encontró en la jaula, y huía de ambas por igual, dando al traste con su reputación.

Poseído el toro de que se había hecho dueño del cotarro, intentó varias veces acometer al león y al tigre; mas uno y otro escurrieron el bulto sin dejar ningún linaje de duda respecto al miedo que el de las astas les había infundido. Sólo el tigre, aprovechando las distracciones del toro, quiso acometerle varias veces, arrastrándose cautelosamente por el suelo para caer a traición sobre su enemigo; pero el toro le descubría siempre, haciéndole huir antes de acercarse.

Se soltaron unos perros de presa que no se atrevieron a acometer a ninguna de las tres fieras, y, por último, con objeto de sacar al toro de la jaula, se metieron en ésta unos cabestros, que, lejos de cumplir su cometido, vinieron a empeorar la situación. Los cabestros solos, sin vaquero que los dirigiese, no tuvieron maña para sacarse al toro, y una vez dentro de la jaula, excitaron las iras del león, que quiso vengar en ellos la deshonra que el toro le había procurado; éste salió a la defensa de sus compañeros, y les libró de las feroces garras de la rencorosa fiera.

A todo esto se había echado la noche encima, y el público principió a demostrar que no le había agradado la función. Ya sabe el lector cómo se acostumbra a protestar en la Plaza de Toros durante las corridas ordinarias; aquí, que, además del toro, figuraban como primeros actores un león y un tigre, las protestas rebasaron los límites de lo conocido hasta entonces, y amén de las voces, se vieron ir por los aires las sillas,

las banquetas y la barandilla de las gradas dividida en pequeños fragmentos, de tal modo, que la autoridad tuvo que intervenir, ordenando que la fuerza pública hiciese despejar la Plaza.

Por fin se pudo conseguir que el león y el tigre ocuparan sus respectivas jaulas, y que los cabestros se llevasen al toro. Entre unas cosas y otras no quedaron terminadas estas operaciones hasta las tres de la madrugada.

En este mismo verano se exhibió una colección de figuras de cera en el salón de lo que había sido café de Cervantes, calle de Alcalá, esquina a la del Barquillo. Entre las figuras expuestas dicen que eran notables, por la perfección y el parecido, Napoleón, presidente de la República francesa; Espartero, Zumalacárregui, Cabrera, Luis Felipe, la Reina Victoria de Inglaterra, Sir Roberto Peel y Pío IX.

No se había desarrollado la afición al juego de pelota; pero existían ya algunos amateurs, puesto que en Junio de 1848 se anuncia en el *Diario* un desafío a este deporte en la Pradera del Canal, advirtiendo que se habían terciado grandes apuestas. Los jugadores eran todos navarros.

### CARRERAS DE CABALLOS

Hacia 1841 se creó en Madrid la Sociedad para el Fomento de la cría caballar de España, fundada por algunos individuos de nuestra aristocracia, estableciendo un Hipódromo en Casa Blanca, camino de Perales, en la ribera del Canal del Manzanares. Las primeras carreras de caballos públicas se verificaron en Abril de 1843, ganando el premio el caballo *Pagoda*, propio del Marqués de Guadalcázar.

Las carreras de Agosto de 1844 se verificaron con gran concurrencia de coches y de gente a pie. Los primeros premios se concedieron a los caballos *Bedinno*, *Guzmán* y *Acteón*, que eran respectivamente del Marqués viudo de Santa Marta, de Salamanca y del Duque de Osuna.

Más adelante, en 1845, consiguió la Sociedad que el Real Patrimonio les cediese un terreno en la Casa de Campo, y las carreras de este año se celebraron con cierto aparato. En ellas consiguió llamar la atención un gitano, Cenón Caldera, que, vestido de *jokey*, montó una yegua corredora de su propiedad, y se acreditó de buen jinete, dando la vuelta a la pista en dos minutos menos un segundo. Fueron jueces de liza los Duques de Riánsares y de Veragua, y jurado Salamanca, Duque de San Carlos, Arteta, Falcón, Marqués de Perales y Conde de la Vega del Pozo.

Por Real orden de 5 de Setiembre de 1846 se concedió un premio de 8.000 reales para las carreras que se habían de verificar en el mes de Octubre siguiente.

En Noviembre de 1847 ganaron premio los caballos propiedad del Duque de Riánsares, de Salamanca, de Figueroa, del Conde de Guitantz y de Mr. Moore.

No despertaban gran entusiasmo las carreras de caballos como espectáculo público; pero ofrecían mucha animación de gente, porque allí se daba cita la sociedad elegante, constituyendo a veces el principal aliciente de la diversión las apuestas, en las que ganaban dinero los que no lo perdían; así es que la asistencia a las *Carreras* solía costarle a algún aficionado un puñado de duros.

## Bailes públicos.

En esta década de 1840 a 1849 parece que afloja un poco el entusiasmo por los bailes de máscaras, aunque siguen celebrándose éstos en el Príncipe, a 12 reales billete, habiendo puesto el guardarropa en la *cazuela* para mayor comodidad del público.

En 1840 se daban bailes en los salones del palacio de Villahermosa, a 20 reales la entrada, bailándose rigodones y valses nuevos de Iradier; y lo mismo en el salón de Oriente. El sorteo de objetos del baile de piñata de este último salón

se hizo ante notario, y presidido por el Alcalde D. Francisco Entrada: los regalos consistieron en un aderezo de piedras finas, para señora, seis cubiertos de plata y un reloj cilindro de oro (1).

El teatro de la *Cruz*, a imitación del *Príncipe* servía de salón de baile, donde se tocaban, con intermedios de diez minutos valses, rigodones, mazurcas y galops, *el britanico* y *las italianas*; también pusieron el guardarropa en la *cazuela;* y ofrecía el aliciente de haberse instalado un salón para juegos permitidos, con barajas francesas y españolas.

Dábanse bailes en el salón del café de la calle del Prado número 22, a 8 reales billete; en la calle de Calatrava, número 13, a 4 reales; en la Costanilla de San Pedro, núm. 2, casa de la Marquesa de San Vicente, por suscripción 30 reales cuatro entradas; y sobre todo, los bailes que merecieron mayor aceptación en esta esta época (Febrero 1840) fueron los que dieron en el nuevo teatro del *Circo*, con una orquesta dirigida por Arche y Aguirre, tocando música de Iradier, de Eslava, de Mercé, de Romero y del propio Arche: 115 profesores y 30 coristas. Comenzaban a las once y media, y había carruajes especiales, a 2 reales asiento, para condución de los concurrentes, desde la plazas de Santo Domingo, Antón Martín y Mayor, al Circo (2). Estaba iluminado el salón con 1.200 bujías repartidas en 49 arañas, aprovechando las que habían servido en el salón de Oriente. En 1843 se terminaba la fiesta con un vals infernal; era la última moda.

El salón de *Cervantes*; Alcalá, 59.

Salón de *Variedades*; Magdalena 40; 8 reales billete.

*Museo Lírico*, Alcalá 27.

(1) En el baile de Piñata del teatro de la Cruz (Marzo de 1841) se rifó un birlocho de cuatro ruedas, tasado en 10.458 reales.

(2) El Liceo (palacio de Villahermosa) también puso para el público servicio de ómnibus en 1845, desde la plazas del Progreso, Santo Domingo, San Ildefonso y Mayor, saliendo de vuelta el último coche del palacio de Villahermosa a las siete de la mañana.

*La Aurora*, Carrera de San Jerónimo, núm. 8, entresuelo; 8 reales billete.

Teatro del *Instituto*; 10 reales billete. Se dieron bailes en 1849.

Salones del *Pasaje del Iris*.—Carrera de San Jerónimo; 14 reales billete. El café se había abierto al púbico el 9 de Abril de 1848, y llamó mucho la atención.

El acontecimiento con que se cierra esta época es la apertura de los *Salones orientales* o de la *Victoria*, en la calle de este nombre, núm. 8, y de Espoz y Mina, núm. 7. Los revisteros se hacen lenguas ponderando el lujo que allí se había desplegado en alfombras, espejos y arañas. Uno de ellos dice: «Las elegantes madrileñas que a este primer baile concurrieron han podido, sin gran esfuerzo de la imaginación, creerse transportadas a uno de esos palacios encantados que con tanta fuerza de colorido se nos pintan en los cuentos orientales.»

Sigue en esta década el entusiasmo por los valses de Straus (1); pero obedece a que Straus es el que supo dar más variedad al género cuando era el predilecto en todas las reuniones, tanto de la aristocracia como de la clase media. El bueno de Schiller declamaba contra ese baile en que dos personas de distinto sexo, acordes en el paso y movimiento, giran rápidamente alrededor de una sala con los brazos entrelazados. No cabe duda de que eran menos pecaminosos los minuets y las contradanzas en que los hombres y las mujeres daban vueltas, distanciados medio metro unos de otros, agarrándose únicamente de dos dedos de la mano. Sin embargo, Weber, Haydn y Beethoven escribieron valses que gustaron mucho entonces, pues, como decía Fernández de los Ríos, no es en el oído, sino en el corazón, donde resuena y encuentra eco tan elocuente lenguaje del alma.

---

(1) Los valses de Strauss para piano, se vendían en la tienda de Lodre, Carrera de San Jerónimo, 19, a 6 reales tanda.

## *Tercer período.—1850 a 1859.*

### TEATRO DEL PRÍNCIPE

Al final de la década anterior dejamos agonizando al *Teatro Español*, y todos presentían que la reforma del Conde de San Luis iba a fracasar, si es que no había fracasado ya. Y lo peor era que la causa no se iba a buscar en la desacertada organización dada al proyecto, sino en circunstancias accidentales, que, si precipitaron el mal éxito, no fueron el agente principal que lo produjo. El blanco de todas las iras era el pobre Ventura de la Vega. Decía de él Vicente Barrantes, en un artículo, lamentándose de la situación del *Teatro Español*:

«Durante su mando absoluto ha visto el Sr. Vega nacer y desarrollarse en torno suyo mil intrigas livianas que eran mengua de su dignidad; ambiciones pretenciosas, rivalidades mezquinas, que hubiera ahogado con mano fuerte un hombre como los que pide toda institución que nace, no débil e irresoluto. De carácter, y no de saber, son todas las faltas que ha cometido. Para nosotros, el Sr. Vega es el Lamartine de la república cómico-literaria.»

Por un decreto de 1.° de Abril de 1850 se modificó el primitivo del Conde de San Luis; pero sin resultado práctico, porque la gente no quería ir al teatro del Príncipe, y no entrando dinero por la taquilla del despacho de billetes no había empresa posible.

Era patente la falta de obras buenas, y Vega, con su buen deseo, propuso a la Junta que se dividiese en secciones de tres individuos cada una, comprometiéndose éstas a presentar, en el plazo de quince días, una comedia o drama por sección; proyecto factible, pues tocaba a un solo acto cada individuo. La idea se acogió con entusiasmo, al parecer; pero no se tiene noticia de que ninguna sección realizase su compromiso.

Examinemos ahora la labor artística de la temporada.

Comenzó el año defendiéndose la empresa con una zarzuela titulada *La mensajera*, letra de Olona y música de Gaztambide, hasta que se puso en escena el drama de Rodríguez Rubí, *Isabel la Católica*, que obtuvo un éxito francamente favorable. Lo desempeñaron Matilde, la Palma, la Noriega, Romea, José Calvo, Sobrado, Pizarroso y Alverá; se estrenaron dos decoraciones de D. Francisco Aranda, trajes de Juan Torroba y una marcha compuesta por Gaztambide. La administración o dirección del teatro no debería de andar bien organizada, porque el drama se suspendió dos veces después de haber fijado otras tantas la fecha de la primera representación. Duró mucho tiempo en el cartel.

Hacían obras de repertorio, y alguna del teatro del siglo XVII, como *Las flores de Don Juan*, de Lope, refundida por Escosura, y *La niña boba,* en que Matilde estaba inimitable.

En Enero de 1850 falleció Jerónima Llorente, cómica famosa, que tenía facultades y talento para hacer todo género de papeles, de joven, de vieja, de carácter grave y de picaresco. Al propio tiempo era tan modesta, que admitía y escuchaba cuantas observaciones la hicieran.

Febrero.—Estrenaron *Masaniello*, de Gil y Zárate, por Teodora, Valero y Arjona, con decoraciones de Philastre y de Aranda. El autor tenía escrito el drama desde 1839, sin atreverse a darle al teatro. Esta vez, aprovechando la ocasión de formar parte de la Junta de admisión de obras, se decidió a presentar la suya, y sus compañeros no tuvieron más remedio que mandar ponerla en escena. Se dijo que en el decorado se habían gastado 7.000 duros. El público no dió voto favorable.

Luego hicieron *La madre de San Fernando*, de Cayetano Rosell, por Bárbara, Teodora, Calvo y Pizarroso.

Abril.—Salida de Latorre con *Sancho García.*

*Lirio entre zarzas*, drama en tres actos, de Antonio Auseté.

Algunas funciones resultaron bien representadas, como por ejemplo, la siguiente: *A Madrid me vuelvo*, de Bretón, en

que Matilde hizo un papel de la característica, *Doña Matea*, acompañada de Teodora, Latorre, Romea, Arjona y Guzmán, todos actores de primer orden; *La sociedad de los trece*, por Matilde y los dos Romeas; la Cámara bailó *La gitana*, a mitad de función, y para final *El rumbo macareno*. En noches así, ya se podría ir al *Español*.

Junio.—Se presentó, después de haber estado durante diez años retirado del teatro, el actor Francisco Robello, haciendo *La conjuración de Venecia* (antigua), de Martínez de la Rosa.

A fines de Julio se quiso realizar otra reforma.

Parece que el Conde de San Luis, Ministro de la Gobernación, habiendo desistido de que el Gobierno administrase y dirigiese el Teatro Español, vulgo Príncipe, invitó a los autores dramáticos para que se encargaran del coliseo, y ellos aceptaron la idea con las bases siguientes:

1.ª Los autores dramáticos administrarán y dirigirán todo cuanto hace relación al teatro, para lo cual nombrarán de entre ellos diferentes comisiones de uno o más individuos.

2.ª El Gobierno abonará para el sostenimiento del Teatro Español: 1.°, lo que falte en los productos hasta completar 4.000 reales por función; y 2.°, la mitad de las sumas que rinda el tanto por ciento que pagan los teatros de provincia con arreglo a los últimos decretos sobre la materia.

3.ª Los autores dramáticos no se consideran como empresarios, sino que, cubiertos los gastos con las subvenciones anteriores, si hay mayores ingresos, pasarán a poder del Gobierno o se destinarán a alguno de los ramos relacionados con la institución.

Entre los cargos desempeñados por los autores, el de Director era el único que figuraba con sueldo, asignándole 30.000 reales.

El estipendio de un actor no habría de exceder de 70.000 reales.

El teatro estaría abierto ocho meses, de 15 de Septiembre a 15 de Mayo.

Los cargos se habían distribuído del modo siguiente: Presidente, D. Antonio Gil y Zárate; Vicepresidente, D. José Zorrilla; Secretario, D. Juan de Ariza, y Director D. Tomás Rodríguez Rubí.

Constituída la sociedad, el 14 de Setiembre se inauguró la temporada con *La villana de Vallecas*, por Teodora, la Chafino, la Montero, José Valero, Guzmán, Calvo y Pizarroso, y siguieron echando mano del repertorio con *Un tercero en discordia*, que lo hacía muy bien Valero, y el *Don Francisco de Quevedo*, que no lo hacía peor. A propósito de la interpretación de este drama, contaban que Julián Romea, cuando se acercaba al farol, en la escena IV del acto primero, para leer la carta de Margarita de Saboya, se aproximaba el papel a los ojos, como si fuera miope; y Valero, queriendo diferenciarse de Romea, separó la carta de los ojos estirando el brazo, como si fuera présbita. La razón estaba de parte de D. Julián.

Setiembre.—*El tesorero del Rey*, de García Gutiérrez y Eduardo Asquerino; duró poco en el cartel, y volvieron al teatro del siglo XVII, poniendo *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope, refundición de Dionisio Solís, buena por ser suya; ni aun refundiciones modernas tenía la Junta gubernativa.

Octubre.—*Remismunda*, tragedia de D. Juan de Ariza, con el éxito tibio que obtenían las obres de este género. Decían que Teodora sacó un puñal tan grande, para matarse, que el público se mosqueó, destruyendo así el efecto teatral.

Más gustó *Don Bernardo de Cabrera*, en cuatro actos, de José Heriberto García de Quevedo.

Valero pecaba un poco de exagerado en ciertas ocasiones, con lo que lograba el aplauso seguro del anfiteatro. En *Guzmán el Bueno*, después de haber arrojado por encima de la muralla el cuchillo fatal, y como horrorizado de su acción, bajaba en dos saltos los seis escalones que le separaban del centro de la escena; este efecto no a todos les convencía.

A fines de año se hizo *Jugar por tabla*, en tres actos y en verso, de Hartzenbusch, Valladores, Garriga y Rosel.

1851. Enero.—*Un hombre de Estado*, drama en cuatro actos, de Adelardo López de Ayala. Esta obra se la entregó el autor al Conde de San Luis, quien la recomendó a la Junta del teatro. La ejecución resulto un tanto floja. Valero estuvo desigual en el papel de *Don Rodrigo Calderón*, y Calvo medianejo en el de *Duque de Lerma*. Ayala tenía entonces veintitrés años.

En Febrero murió Lombía, el mejor intérprete de *El pelo de la dehesa*, de Bretón.

Febrero.—*Flor de un día*, drama en tres actos y un prólogo, de Camprodón, obra predilecta de los aficionados a hacer comedias en el gabinete de la casa.

De conformidad con lo que disponía el art. 30 del Reglamento del Teatro Español, la empresa autorizó para dar una representación de *Marino Faliero* a D. Luis Cortés, haciendo este joven el protagonista. Fiasco del joven.

Por Real orden de 19 de Mayo de 1851 se devolvió el *Teatro del Príncipe* al Ayuntamiento, como propiedad de la villa, para que ésta le diera el destino que creyese conveniente. La corporación no sabía qué hacer, porque las cargas que pesaban sobre la finca eran grandes, como hemos demostrado en la década anterior, y el erario concejil no estaba en disposición de echar sobre sí el pago de aquéllas. Mesonero Romanos, sin dejar de reconocer esto, abogaba por que se suprimieran los censos, pues siendo tan cuantiosos que hacían desaparecer la ganancia de las empresas, resultaba en último caso que los censatarios eran realmente los que usufructuaban el teatro cómoda y tranquilamente.

Juan Catalina publicó un articulito (1) pidiendo protección para el teatro, pero sin dar ninguna solución. De camino se quejaba contra los críticos en general, para los cuales tiene frases un tanto duras.

En el otoño de 1851 se formó una compañía en el teatro

(1) En *La Ilustración*.

del *Príncipe*, que abandonó su nuevo nombre de *Español*, en la que figuraban Bárbara Lamadrid, Josefa Palma, Luisa Yáñez, Josefa Noriega, Joaquina Latorre, los Romeas, José Calvo, Pedro López, Pedro Sobrado, Antonio Guzmán y Mariano Fernández. Comenzaron con *El astrólogo fingido*, de Calderón, y *Las castañeras picadas*, de D. Ramón de la Cruz.

Causó extrañeza ver que Matilde no trabajaba en el teatro donde estaba su marido, y más aún saber, porque lo anunció la Prensa, que *la perla de nuestros teatros* se marchaba a América; pero luego se dijo que existían ciertas diferencias de carácter en el matrimonio, y ya la gente se explicó la separación. Sin embargo, ¡cual sería la sorpresa del público cuando se anunció que Matilde suspendía su proyectado viaje y entraba a formar parte de la compañía de Julián Romea! Así sucedió; el 2 de Octubre se presentó en el escenario del *Príncipe* con la comedia de Lope, *Amantes y celosos*, refundida por Dionisio Solís.

En este mismo mes se estrenó *Flavio Recaredo*, de la Avellaneda, con éxito amistoso.

El 5 de Noviembre se hizo, a petición y por expresa voluntad de la Reina, *Marta la piadosa*, de Tirso, y *La casa de Tócame Roque*, de Cruz, en las cuales obras trabajaron Matilde y su marido.

El pobre Guzmán, que ya estaba muy viejo, representó en Noviembre *El enfermo de aprensión*, una de sus comedias favoritas.

El día 11 falleció Carlos Latorre.

1852. Enero.—Gustó mucho *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, refundida por Eduardo Asquerino, y representada por Matilde y su marido.

*La verdad vence apariencias*, comedia, dos actos y prólogo, de la Avellaneda.

Febrero.—*La gloria de España*, loa de la Avellaneda, escrita con motivo del nacimiento de la princesa de Asturias Doña Isabel. Aún se escribían loas.

Marzo.—*La Baltasara*, drama en tres actos, de Miguel Agustín Príncipe, Gil y Zarate y García Gutiérrez.

Abril.—*Un inglés y un vizcaíno*, arreglo de Vega, por Bárbara, la Noriega, la Espejo, Romea, Calvo y Fernández.

Mayo.—*La estrella de las montañas*, drama en tres actos, de Rubí, para beneficio de Matilde.

En la temporada siguiente, de 1852 a 1853, aparece en las listas la misma Compañía con Matilde de primera dama; pero ésta no llegó a presentarse porque se decidió a emprender su viaje a América. En Diciembre se tuvieron noticias de la Habana, diciendo que había tenido un gran recibimiento en el teatro de Tacón. Por cierto que Manuel Catalina estaba de galán en su Compañía.

Vino a substituir a Matilde la Manuela Ramos, que salió a escena en Octubre con *La hija de las flores o todos están locos*, de la Avellaneda. La actriz fue muy aplaudida.

29 Setiembre 1852.—Se presentó por primera vez ante el público de Madrid, Perico Delgado, con la comedia, ya conocida desde 1838, *Un artista o la obra maestra*, traducción de Las Heras. Buen recibimiento.

Noviembre.—*Una mentira inocente*, comedia en tres actos, de José Selgas.

En Enero de 1853 anunció Arjona que iba a poner en escena en *Variedades* un drama que se estaba representando en París, titulado *Sullivan*; pero Romea se adelantó, y lo representó el 13 de aquel mes, traducido por Isidoro Gil y Mariano Carreras y González. El éxito obtenido, y las condiciones especiales de Romea para desempeñar el protagonista de la obra, obligaron a Arjona a desistir de su propósito y retirar el anuncio del cartel de *Variedades*. En el *Príncipe* lo hicieron, además de Julián Romea, la Palma, la Córdoba y la Sampelayo, Florencio Romea, Guzmán, Pizarroso y Boldún.

Marzo.—*El fénix de los ingenios*, en cinco actos, de Rubí, con decoraciones de Antonio Bravo.

Marzo.—*La flor del valle*, drama con música, que venía a

resultar una zarzuela. La Samaniego cantó muy bien; la Chafino, con mucha voluntad, pero con poca voz, y Boldún sin voluntad y sin voz.

Abril.—*Felipe el Prudente*, cinco actos y en verso, por Pedro Calvo Asensio.

Mayo.—*El curioso impertinente*, drama en cuatro actos, sacado de la novela de Cervantes, por Ayala y Antonio Hurtado.

*Judit*, drama en cuatro actos y en verso, por Joaquín José Cervino.

Junio.—*Luchas de amor y deber*, tres actos y en verso, por Florencio Moreno Godino, a quien sus amigos, para abreviar, le llamaban *Floro Moro Godo*.

Diciembre.—*Acertar por carambola*, pieza en un acto, sin mujeres, por Ildefonso Antonio Bermejo. *Huyendo del perejil*, también en un acto, original de Tamayo, aunque dijeron que estaba escrita sobre el pensamiento de una obra francesa. *El rey por fuerza*, de Miguel Pastorfido y Pastorfido. Años más tarde, decían de este escritor los periodistas:

Pastorfido nunca ha sido
escritor de buena fama,
y lo malo es que se llama
Pastorfido y Pastorfido.

1854, Agosto.—A beneficio de los heridos en las barricadas de la Revolución de Julio se representó una loa, titulada *El sol de la libertad,* y la Amalia Ramírez cantó *Quién me verá a mí*, pieza de que hablamos en otro lugar.

Setiembre.—Se abrió la temporada con *El arte de conspirar*, de Scribe, ya conocida, arreglada por Ramón Arriola, y en la que tomaron parte Teodora, la María Rodríguez, la Merceditas Burón, Arjona, Ossorio (Fernando) y Victoriano Tamayo.

Octubre.—*Achaques de la vejez*, segunda producción de Eulogio Florentino Sanz. Pasó bien. *El 24 de Febrero*, drama escrito en alemán por Werner, y arreglado por Eduardo Gon-

zález Pedroso. También hicieron *La familia improvisada*, traducción de Vega, para Fernando Ossorio, que era un gracioso con escuela propia y de muy buen gusto.

Noviembre.—*La archiduquesita*, comedia en tres actos de Hartzenbusch.

El periódico satírico *El Padre Cobos*, que zurraba a todo el mundo, guardó consideración al autor, y decía en Noviembre de 1854: «La persona designada con el título de esta obra es D.ª Mariana de Austria, que posteriormente fue reina de España por su matrimonio con Felipe IV. Cree *El Padre Cobos* que el Sr. Hartzenbusch ha calumniado algún tanto a este regio personaje, haciéndole aparecer en su niñez con mucho más talento del que realmente tuvo en sus años maduros; pero esto sólo probará dos cosas: 1.ª Que el Sr. Hartzenbusch no sabe poner tonterías en boca de sus personajes, por aquello de que nadie da lo que no tiene. 2.ª Que el autor de *La archiduquesita* calumnia a las reinas para hacerles favor, y si esto pudo parecer viejo hace cincuenta años, es completamente nuevo en los tiempos que corren.»

Diciembre.—*El puente de Luchana*, drama en cinco actos y en verso, de Cayetano Suricalday y Juan José Nieva. La compañía tenía que ponerse a la altura de las circunstancias. Para Nochebuena se estrenó *El castillo de Balsain*, tres actos, en prosa, de Luis Fernández-Guerra y Tamayo.

1855. Enero.—*Locura de amor*, drama en tres actos, de Tamayo, a beneficio de Teodora. Gustó; pero le ponían el defecto de que languidece al final.

Durante este invierno se presentaron en escena dos niñas, Rafaelita Tirado (1) y Pepita Hijosa para las que se escribían comedias que tuviesen papeles a propósito.

Una noche del mes de Abril se suspendió la función a causa de haber caído un bastidor sobre la actriz Mercedes Burón, rompiéndola un brazo.

(1) Murió repentinamente el 16 de Marzo de 1859, a los diez y seis años de edad, cuando era una esperanza para el arte.

Mayo.—*Magdalena*, drama en tres actos, de Angel María Dacarrete.

Setiembre.—Dió buenas entradas la comedia de Rojas, *Entre bobos anda el juego*. La interpretaron Teodora, la Carrasco y la Orgaz; Romea, que hizo el *Don Pedro*, y Arjona el *Don Lucas*, en cuyo papel estaba inimitable. Trabajaron los respectivos hermanos de estos dos actores, Tamayo, Alisedo, Lumbreras y el joven Ricardito Morales, que desempeñó uno de los arrieros. Carmencita Carrasco tuvo muchas simpatías; Mesonero Romanos la escribió un soneto que consta en el tomo I, pág. 567, de los *Trabajos no coleccionados* de aquel insigne cronista de Madrid.

Octubre.—*Reprise* de *Locura de amor*, en que Arjona, hombre indudablemente modesto, se prestó espontáneamente a desempeñar el papel del *Capitán Alvar*, encargándose Romea de hacer el de *Rey Don Felipe*. También en *El hombre de mundo* hizo el *Don Juan*, y en *Sullivan* el *padre*, dejando a Romea que se luciese como primer actor.

La empresa no iba bien, y estos dos actores, al ver los apuros que pasaba, renunciaron el percibo de los haberes de una quincena. Rasgo que merece consignarse.

Octubre.—*Mi suegro y mi mujer*, arreglo de la comedia que escribió en francés Emilio Augier, con el título de *Le genre de Mr. Poirier*. El autor del arreglo era Pastorfido.

Este mes murió la Josefa Chimeno, artista muy notable, esposa de Francisco Lumbreras.

Noviembre.—*El todo por el todo*, drama en tres actos, de Serra.

Respecto de las costumbres que había entre el público que frecuentaba los teatros, es curiosa la observación publicada por un periódico de Diciembre de aquel año:

«Parece increíble que en la culta capital de España, y mucho más en los teatros, se vea a varias personas de las que se tienen por bien educadas, conducirse como arrieros. Sin embargo, sucede: todo el que asista a los espectáculos habrá ob-

servado lo que nosotros. Uno entra a la mitad de un acto con el sombrero puesto; otro pegando codazos a diestro y siniestro; algunos se duermen en lo más interesante de una escena, y, por último, hay quien come a dos carrillos, no dulces y almendras, sino tortas como ruedas de molino o bollos del diámetro de una libreta. Esta operación la practicaba noches pasadas, en un palco de platea del teatro del Circo, un jovencito muy puesto de talma, pelo rizado y guantes.»

Algún periódico censuró la costumbre de cubrirse los caballeros durante los entreactos, porque *no estaba de acuerdo con la proverbial cortesanía de los españoles.* La comodidad venció a la etiqueta, y la costumbre perdura contra el parecer de los que la censuraban.

También, a título de curiosidad, insertamos el siguiente estado del número de localidades que tenían los teatros de Madrid en 1854:

| | |
|---|---|
| Real | 2.000 |
| Circo | 1.600 |
| Cruz | 1.500 |
| Príncipe | 1.200 |
| Instituto | 800 |
| Variedades | 800 |
| Lope de Vega (Basilios) | 700 |
| *Total* | 8.600 |

De modo que la noche en que estuvieran ocupadas todas las localidades de estos teatros, resultaba que había 8.600 personas que se estaban divirtiendo más o menos. No era mucho para una población de 300.000 habitantes.

Los autores dramáticos, aun reconociendo que el ensayo de reformas del teatro, realizado por el Conde de San Luis, había sido un fracaso, intentaron dar un segundo golpe, dirigiendo una exposición a las Cortes Constituyentes para que se diese a los teatros del *Príncipe* y de la *Cruz* la protección porque todos suspiraban.

La exposición fue presentada al Parlamento a fines de Julio de 1855, y comprendía, tras un largo preámbulo, las conclusiones siguientes:

«1.ª Que en la ley de Presupuestos se consigne una cantidad de 12.000 duros anuales para subvención de los teatros de la *Cruz* y del *Príncipe*.

»2.ª Que en atención a ser ahora el tiempo en que se forman las compañías de actores, se recomiende al Gobierno proceda sin dilación a ordenar con el Ayuntamiento de Madrid la mejor manera de sacar a pública licitación los teatros del *Príncipe* y *Cruz*, libres de carga, y subvencionados con la asignación referida. Si por subsistir un contrato no pudiera disponerse de un coliseo, sáquese a licitación el otro con el total de la subvención, hasta que una misma empresa (porque debería ser una sola) se encargue de ambos.

»3.ª Que para incluir en el pliego de condiciones los artículos de interés literario y artístico, se recomiende también al Gobierno que oiga a una comisión de autores dramáticos.

»Las Cortes convocadas para formar la ley constitutiva del Estado, favorecerán con un beneficio inestimable a las letras otorgando esta petición, base de las reformas que necesita nuestro teatro, para que, correspondiendo a sus nobles fines, llegue a ser fiel y viva expresión de nuestra cultura, y hábil medio de regirla y acrecentarla, así como fue ya palestra honrosísima donde ganaron sus mejores laureles los ingenios de España que dos siglos ha, desde la escena del Buen Retiro, eran en su arte maestros del mundo.»

Firmaban la exposición: Quintana, el Duque de Rivas, Bretón, Antonio Hurtado, los Escosuras, Ayala, Suárez Bravo, Cazurro, Vega, Lasso, Díaz, Segovia, Tamayo, Hartzenbusch, Dacarrete, Cervino, Príncipe, Fernández-Guerra (Aureliano y Luis), Narciso Serra, Ariza, Eguílaz, Valladares (Luis), Cisneros, Camprodón, Montemar, García de Quevedo, Calvo Asensio, Gálvez Amandi, Juan de la Rosa, Coupig-

ni, Rosell, Llano y Persi, Carreras y González, Ruiz del Cerro, Zea, Diana y Ruiz Aguilera.

La medicina era la misma, sin más diferencia que la forma; pues igual daría aplicarla en píldoras que en jarabe, y como la situación del Tesoro no resultaba muy halagüeña, las Cortes soberanas no se determinaron a tomar ningún acuerdo.

Conviene hacer constar que no se contó para nada con los cómicos.

Mucho se lamentó la Prensa de la época que vamos historiando, de la crisis por que atravesaba el teatro; pero después de todo, no tenía razón en absoluto, y los autores dramáticos contribuían en la medida de sus fuerzas a dar variedad a los espectáculos, como lo demuestra el siguiente estado:

*Obras estrenadas en los teatros de Madrid durante el año 1855.*

| TEATROS | Originales. | Traducidas. | TOTALES |
|---|---|---|---|
| Príncipe | 18 | 6 | 24 |
| Cruz | 18 | 6 | 24 |
| Lope de Vega Basilios) | 8 | 6 | 14 |
| Variedades | 25 | 21 | 46 |
| Tirso de Molina (Instituto) | 15 | 9 | 24 |
| Circo de Paul | » | 3 | 3 |
| Genio | 1 | » | 1 |
| Circo (Teatro del) | 6 | 12 | 18 |
| Recreo (figuras mecánicas) | 1 | » | 1 |
| Total general | 92 | 63 | 155 |

No era poco 155 estrenos en un año.

El 17 de Enero de 1856, para conmemorar el natalicio de Calderón de la Barca, se hizo una función ajustándose a la forma en que de ordinario se verificaban las representaciones dramáticas en el siglo XVII, con el siguiente programa:

Loa compuesta por Hartzenbusch titulada, *Derechos póstumos.*—Acto 1.° de *La dama duende.*—El paso de *Las aceitu-*

*nas*, de Lope de Rueda.—Acto 2.° de la comedia de Calderón. El entremés de Moreto *La Mariquita*.—Acto 3.° de la citada comedia.—La mogiganga de Calderón *La muerte*, con bailes y coros, música de Mollberg.

Tomaron parte en la representación Teodora, la Carrasco, la Tirado, los Romeas, Arjona, Guzmán y Fernando Ossorio.

Este escribió, y se representó en Febrero, una comedia en tres actos, titulada *Por ella*, que gustó al público.

Marzo.—*Por derecho de conquista*, de Legouvé, traducida por Mariano Carreras. Teodora hizo el papel de *la señora Bernard*, característica, y Carmen Carrasco *la marquesa*, acompañándolas los Romeas, Arjona y Tamayo.

En el propio mes se estrenó *El querer y el rascar*, de Narciso Serra, por la Carrasco, la Campos, Romea y Ossorio.—*Navegar a la ventura*, arreglo del *Kean*, de Dumas, por el actor García, que hizo el papel de *Lord Mewel*. Desempeñaron la obra Teodora, la Carrasco, Arjona (que hizo el protagonista), Florencio Romera y Ossorio.

30 Abril.—*El tejado de vidrio*, comedia en tres actos, de Ayala, «joya de subido precio—decían,—con la que se ha enriquecido la corona de la Talía española».

Mayo.—*La bola de nieve*, de Tamayo. No iba mal la primavera.

Junio.—*La flor del valle*, drama en tres actos, de Luis Mariano de Larra.

La Reina Isabel quiso ver *El desdén con el desdén*, de Moreto, y se representó una noche, con gran concurrencia, por Teodora y Romea.

En Setiembre comenzó a actuar una compañía de poca importancia, pues la componían las actrices Rodríguez, Sampelayo, Tirado, Cristina Ossorio y Ramos, y los actores Manuel Ossorio, Pizarroso, Boldún, Zamora, Guerra, Bermonet y Mario, que figura por primera vez en los carteles. Después entró para dar su nombre, porque trabajaba poco, el veterano D. Antonio Guzmán.

En Octubre estrenaron *Carlos IX y los Hugonotes*, drama en tres actos, de Díaz.

El pobre Guzmán hizo un esfuerzo en Diciembre, poniendo en escena una de sus comedias favoritas, *El enfermo de aprensión*, de Molière. Fue la última vez que se presentó ante el público, pues falleció en Enero de 1857, poco después de haber sido nombrado caballero de la Orden de Isabel la Católica. No quedó un buen retrato suyo.

Fernando Corradi, decía de este actor, en un artículo que publicó en *La América*, de 12 de Julio de 1863:

«La Naturaleza, de acuerdo con su ingenio, le había dotado de todas aquellas cualidades físicas que necesita poseer la persona que se dedica al género cómico. De mediana estatura, enjuto de carnes, algún tanto encorvado, de miembros flexibles, de cara larga, de facciones pronunciadas, de ojos expresivos y picarescos, había nacido para el difícil papel de gracioso. Con todo, a primera vista, parecía de carácter serio, grave y aun melancólico. Generalmente hablaba poco, y era algo reservado en su trato.

»Muchas veces, y cuando menos los espectadores los esperaban, solía emplear un falsete de especial timbre que movía a risa. Poseía el arte de acentuar las palabras del modo que mejor convenía a su objeto y según el género de impresión que se proponía causar en los ánimos: es indudable, que varias de las que dichas por él tanta gracia tenían, ningún valor hubieran tenido leídas o pronunciadas por otro cualquiera. Su efecto era principalmente debido a la entonación y al sonido que sabía darles. Le favorecía hasta su voz misma, algo bronca y chillona, que hacía pasar alternativamente del tono grave al agudo por medio de rapidísimas e imprevistas transiciones.»

Diciembre.—*Los pobres de Madrid*, arreglo de Manuel Ortiz de Pinedo.

1857.—Manuel Ossorio, que no se achicaba por nada, hizo en Febrero *Don Juan Tenorio*, y después *El Trovador* y *El pu-*

*ñal del godo*. Nosotros, que hemos llegado a conocerle, no le vimos, por fortuna, representar estas obras.

Marzo.—*La redoma encantada*, refundida por su autor, con decoraciones nuevas de Eusebio Lucini.

Mayo.—*Escenas del Dos de Mayo*, drama en un acto, de Luis Ribera.

*El camino de presidio*, drama del género de *Los pobres de Madrid*, de Manuel Ortiz de Pinedo.

Octubre.—*Dalila*, drama en tres actos y seis cuadros, de Octavio Feuillet, arreglado por José María Díaz. Tres arreglos de la misma obra se habían presentado a la empresa.

El asunto del drama no es bíblico, sino que se desarrolla en París entre un tenor, un compositor de música y una coqueta, que se escapa con el tenor, y deja morir tísico a su amante el músico. Descontento Díaz del final que Feuillet había dado al drama, escribió una segunda parte titulada *Carnioli*, que se representó en Diciembre, dando a la pícara *Dalila* su justo merecido. El público aplaudió la lección moral; pero dió la razón a Cervantes por lo que dijo de que nunca segundas partes fueron buenas.

Actuaban en esta temporada la Palma, la Sabater, la Tutor, Pizarroso, los dos Ossorios, Olona y Manini.

Dicho sea sin ofender a las actrices y actores que formaban la compañía, ésta no estaba a la altura de lo que exigían las tradiciones del teatro, y muy justificadamente el público le negó sus favores, por lo que tronó a mediados de Enero de 1858, y eso que para salir adelante llamaron en su auxilio a la Guy Stephan; pero no les valió el socorro, y tuvieron que retirarse por el foro, quedando la bailarina francesa dueña de aquel clásico escenario.

En Octubre de este último año citado vino al teatro Valero con su *Luis XI* y demás obras de repertorio, estrenando en Octubre *Vida por honra*, de Hartzenbusch, y en Noviembre *Las querellas del Rey Sabio*, de Eguílaz, obra muy aplaudida y que proporcionó buenas entradas. Asistió una noche la Rei-

na y habló en su palco con el autor, felicitándole. A Valero le regaló una botonadura de brillantes.

1859. Febrero.—*El tío Pablo o La educación*; dos actos, de Emilio Souvestre, arreglada por Juan de la Cruz Tirado.

Marzo.—*La culebra en el pecho*, tres actos y en prosa, de Javier Ramírez.

En esta obra tomó la alternativa de primer actor Fernando Ossorio, representando un papel serio, cuando siempre se había dedicado al género cómico. La comedia, quizá sin leerla, se la había rechazado la empresa al autor; pero la circunstancia de ser amigo, desde la niñez, de Ossorio, obligó a éste, por afecto, a que se interesase en favorecer a su antiguo camarada, y consiguió ponerla en escena, desempeñando el papel principal, contrario a las facultades únicas que el público hasta entonces reconoció en el gracioso de la compañía. Su rasgo de amistad fue motivo indirectamente de que obtuviese la mayor ovación de su carrera artística. Era joven, pues apenas contaba treinta años, y su carácter, siempre jovial y cariñoso siempre, le había hecho conquistar el aprecio de cuantos le trataban. Estudiaba y leía mucho; escribía con corrección y buen gusto, y tenía, además, condiciones de dibujante. Una noche, en un entreacto, hizo en el álbum de Jenaro Villamil, su amigo inseparable, el retrato de Joaquín Arjona, con un parecido perfecto.

En *La culebra en el pecho* se dió a conocer como maestra en los papeles de característica la Balbina Valverde, a quien tanto hemos aplaudido en el escenario del *Teatro Lara*.

Don Eugenio de Ochoa dice, en una revista, que *La culebra en el pecho* tiene inverosimilitudes, pero que los caracteres están pintados de mano maestra, y por esto se salvó. *La culebra* a que hace referencia el título es una hipertrofia que padece *Don Fernando*, el protagonista de la obra, la cual enfermedad se agrava, hasta causarle la muerte, por efecto de sus malas pasiones en que predominan el egoísmo y la avaricia.

*La senda de espinas*, drama en tres actos, de Ferrer del Río.

Manuel Catalina formó compañía, para actuar en la tem-

porada de 1859 a 1860, compuesta de las partes principales siguientes: Josefa Palma (casada ya con Florencio Romea), Salvadora Cairón, Pepita Hijosa, Concha Sampelayo, Balbina Valverde (para hacer característica, y eso que era joven y no fea), Adelaida Zapatero, José Calvo, Juan Catalina, Eduardo Iroba, Tomás Infante, Emilio Mario y primer actor del género cómico el ya popular Mariano Fernández.

En Octubre hicieron *El rey de bastos*, en tres actos, de Pérez Escrich; *La hipocresía del vicio*, de Bretón, que iba perdiendo sus lozanías, y *La caza del gallo*, de García Santisteban, que comenzaba a tenerlas, aunque en grado inferior al otro.

También tocó el empresario la nota patriótica con ocasión de la guerra de Africa, y puso en escena *Los moros del Rif*, en tres actos, de Carlos Peñaranda, comedia desempeñada por las partes principales de la compañía, *En y Ceuta y en Marruecos*, pieza en un acto, de Manuel de la Puerta Vizcaíno, con música de José Rogel.

TEATRO DE LA CRUZ

La empresa no pudo hacer frente a la competencia de los demás teatros, a pesar del atractivo que ofrecía la *Nena*, y tuvo que suspender las funciones hasta Marzo de 1850, que abrió las puertas de este coliseo con *Mateo o La hija del Españoleto*, a lo que siguió *El zapatero y el rey* (2.ª parte) y *El Castillo de San Alberto*. En la compañía figuraban Joaquina Baus, la Carrasco, la Andrade, Arjona, Ayta, José Tamayo y José María Fuentes, que era primer actor.

Estrenaron una comedia de magia, *Los pecados capitales*, con nueve decoraciones nuevas de Couseau y de Contier; música de Oudrid; bailes dirigidos por Victorino Vela; maquinaria de José Trasorras, y vestuario de Juan Planas. Esto dió algunas entradas; pero hubo necesidad de renunciar a la explotación del teatro en aquella temporada, y permaneció cerrado durante todo el verano y el principio del invierno.

En Diciembre se abrió con una compañía infantil que hi-

cieron *La aurora del Sol Divino, o El nacimiento del Hijo de Dios*, drama sacado del que escribió con el mismo título don Francisco Jiménez Sedeño. Música de Ovejero. Las butacas 10 reales.

Olona contrató una compañía de actores franceses para dar funciones en este teatro, y, según decían, le costaba 10.000 francos mensuales. La primera se verificó el 3 de Noviembre de 1851, con *L'union des arts*, prólogo compuesto para la noche de la apertura, y *Genevieve*, comedia de Scribe. Después hicieron *Un duel sous le Cardinal de Richeliu*, drama en tres actos, de Lokoy (traducido por Larra con el título de *Un desafío o Dos horas de favor*); *Les deux divorces*, vaudeville; *La marraine*, un acto; *Le beneficiaire*, cinco actos; *Valerie ou La jeune aveugle*, de Scribe, tres actos; *Memoires du diable*, etcétera, etc. Figuraban en la compañía M.lles Lobry y Meraux y MM. Nestor, Robert, Bernard y Francisque.

*El Precursor* censuró a la compañía francesa, diciendo que las comedias que ponían en escena repugnaban a las buenas costumbres y ofendían la sana moral, en el cual concepto se encontraban *Indiana* y *Charlemagne, Les premières armes de Richelieu* y *Le caporal et la payse*. Incomodados los actores Rober y Bernard, dirigieron una carta, en términos algo duros, al periódico, retirándole la tarjeta de entrada al teatro; la Prensa se puso de parte de *El Precursor*, y se armó una trapatiesta que terminó dando la empresa explicaciones y echando tierra al asunto. Después de todo, la compañía gustó, porque estuvo más de dos meses actuando en el teatro.

En Enero se presentó un nuevo actor, Mr. Laferrière, con *Elle est folle*, en dos actos, y *Un premier debut ou L'amour et la comedie*, vaudeville en un acto. Adquirió, sin duda, Laferrière muchas simpatías, porque le dieron en 7 de Febrero un beneficio, en el que trabajaron Matilde y Romea; representaron *Alza y baja*, de Olona, y bailó la Fanny Cerito. El beneficiado hizo el acto segundo de *Hamlet*, imitando al trágico inglés Mecreadi.

En 7 de Marzo vinieron a este teatro Dardalla y Lumbreras con una compañía de segundo orden; pero visto el buen resultado que había ofrecido la compañía francesa, la empresa trajo otra en Setiembre de 1852, de cuya lista ofreceremos algunos datos, por curiosos, según se presentaban en el cartel:

Mr. Daiglemont, *Directeur.*—Mr. Godin, *Regisseur general.*—Mr. Delamarre, *Souffleur.*—M.me Felice Hany: *Premières et jeunes premières roles en tous genres.*—Carolina Talini, igual categoría que la anterior.—Elise Picard, *Premières amoureuses et jeunes premières.*—M.me Daiglemont, *Soubretes en tous genres.*—M.me Martín: *Duegnes et mères nobles.*—M.me Pazz, *Grandes coquettes.*

Los *Monsieures*, por el mismo estilo: Daiglemont, Michaux, Martin, Daresnes, etc., etc.

Hicieron un repertorio distinto del que había representado la anterior compañía.

Las butacas, 16 reales.

En la primavera de 1852 se formó, para trabajar en este teatro, una compañía de segundo orden, con las actrices Josefa Paz, Antonia Valero, Isabel Sabater y Jacinta Cruz, y los actores Rafael Farro, Juan Catalina, Ramón Cubero, Mariano Fernández y Antonio Vico, característico. Echaron mano del repertorio.

1853. Setiembre.—Reformada la compañía con la Josefa Rico, y substituyendo Banovio a Fernández, hicieron *El honor de la casa*, traducción de Ramón Valladares y Saavedra. También representaron *Matamuertos y el cruel*, pieza antigua del género andaluz, escrita por Eduardo Asquerino.

Noviembre 2.—*No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, comedia antigua, de D. Antonio Zamora, refundida en cinco actos. El día de *Todos los Santos* no había función en los teatros. Esta obra no debió de producir entradas, porque el día 4 hicieron *El terremoto de la Martinica.*

1854.—El 2 de Febrero fué la Reina Cristina a ver representar *Los perros del monte de San Bernardo*, y llevó a sus hi-

jas la Condesa de Vista Alegre y la Marquesa del Castillejo.

Mayo.—*La noche del Viernes Santo*, drama en tres actos, traducción, por Valladares, del que escribió Feliciano Malesfilles, con el título de *Les paysannes des Alpes.*

Agosto.—Función a beneficio de los heridos en los días 17 y 18 de Julio con motivo de la Revolución. Se hizo *De fuera vendrá*, de Moreto, cuyo título podía ser alusivo a la situación del Conde de San Luis, quien se vió obligado a presentar la dimisión del Gabinete que presidía, sucediéndole el General Espartero, que vino de fuera de Madrid. Se estrenó un baile nuevo, *Petra la Sevillana*, con música escrita para la propia Petra Cámara, por Gaztambide y Barbieri. Terminó la fiesta con la famosa rondalla del *Sitio de Zaragoza.*

1854. Octubre.—Se formó una compañía, compuesta de la Palma, la Fenoquio, la Carrasco, los Romeas, Pizarroso y Río; y la Petra Cámara con Guerrero de bailarines. Por este mes hicieron *La pata de cabra*, desempeñando el protagonista Antonio Guzmán, después de muchos años que había dejado de representar la comedia.

Noviembre.—*¡Creo en Dios!* Drama en cuatro actos de José María Díaz. Buen éxito. Este mes se estrenó *Monk o el salvador de Inglaterra* (arreglo en cinco actos), por la Carrasco y los Romeas.

Diciembre.—*Con el diablo a cuchilladas*, tres actos, verso, de Narciso Serra.

1855. Febrero.—Hartzenbusch corregía mucho sus obras, de tal manera, que nunca quedaba satisfecho. Refundió *Los polvos de la madre Celestina*, que se *reprisó*, como decimos ahora, con veinte decoraciones nuevas, desempeñada por la Carmen Carrasco, la Fenoquio, Florencio Romea, Pizarroso y Río, que hacía el papel de *Don Junípero.*

El 17 de aquel mes quedó Madrid a obscuras. Parece que con motivo de pertinaces lluvias, se hundió un trozo del empedrado de la calle de Zaragoza, rompiendo la cañería del gas, lo que ocasionó el incendio de una tienda. El Gobernador,

como medida previsora para no fomentar la duración del siniestro, mandó a la fábrica cortar la conducción del fluido, aun sabiendo que la población iba a quedar sin alumbrado.

En el teatro de la *Cruz* se improvisó la iluminación por medio de bujías, y así se representó el último acto de *Los polvos de la madre Celestina.*

Dos días después, el 19, a última hora de la tarde, se puso enfermo repentinamente el gracioso Río (1), y Julián Romea se encargó del papel de *Don Junípero*, sin haberlo estudiado y sin preparación alguna. Estuvo admirable, y el público llenó durante muchas noches las localidades por ver a D. Julián en un papel tan fuera de su cuerda.

Mayo.—*El alma del rey García,* drama en tres actos, de Narciso Serra. No hizo buen efecto, y Romea no estuvo más que regular.

1856. Enero.—*Juan el tullido,* melodrama en tres actos y en prosa, de Enrique Pérez Escrich.

Trabajaron en este teatro Antonia y Asunción Scappa, la Menéndez y la Arbó, y los actores Alverá, Pardiñas, Olona, Bermonet y Benedí.

Desde esta época apenas vuelve a abrirse el teatro más que en períodos cortos y con compañías de poca importancia.

## TEATRO DEL CIRCO

El 5 de Febrero de 1851 dieron Romea y Matilde en el Circo una función a beneficio de los pobres de la parroquia de San Sebastián, haciendo *Casa con dos puertas* y *La pena del Talión,* trabajando por primera vez en compañía de ellos el actor Manuel Catalina, que en la obra de Calderón hacía el papel de Lisardo. Este es un dato para su biografía, o, mejor dicho, para la biografía de los tres.

(1) Río había venido a Madrid en Octubre de 1852, después de haber conquistado buena fama en provincias. Gustó mucho.

En este teatro fue donde las *zarzuelas* adquirieron su desarrollo e importancia. Véase lo que decimos en el capítulo correspondiente.

Agosto de 1854.—En el beneficio de los heridos de la revolución de Julio, el joven de quince años Joaquín Manini recitó un *monólogo patriótico*, con acompañamiento de coros y baile, compuesto por Ayguals de Izco: se titulaba *Un héroe de las barricadas*.

Cuando los zarzueleros abandonaron el Circo de la plaza del Rey, lo tomó Julián Romea con una compañía en que figuraba como primera actriz Teodora, y en que estaban la Campos, la Merceditas Buzón, Florencio Romea, Arjona, Mariano Fernández, Victorino Tamayo y otros. Andaban mal de obras, por cuanto en Febrero de 1857 echaron mano de *El campanero de San Pablo*. En Abril cambió la suerte, y les dió buenas entradas *La escala de la vida*, de Rubí, y no les fué mal con *Susana*, comedia en cinco actos, traducción, por José María García, de *Le demi-monde*, de Alejandro Dumas (hijo).

En Junio hicieron *El paraíso perdido*, de Enrique Cisneros, y resucitaron la segunda parte de *El soldado fanfarrón*, sainete en que se lucían Mercedes y Mariano (1).

Noviembre.—*El hijo pródigo*, primera producción dramática de Pedro Antonio de Alarcón.

Conchita Ruiz, primera bailarina del teatro del Circo, era una muchacha muy dispuesta, y en Junio de 1857 se aventuró a tomar parte en un juguete cómico-lírico-bailable que escribió Pedro Nieto de Sobrado para el beneficio de ella. Cantó, declamó y bailó con Mariano Fernández, consiguiendo muchos aplausos. El juguete se titulaba *Concha*.

Durante el verano de 1857 suspendió, como era natural, sus representaciones la compañía que actuaba en el teatro de la Zarzuela, y aprovechando la costumbre que el público tenía

(1) Es del tiempo de Carlos IV; lo escribió González del Castillo y tiene cuatro partes.

de ver este género en el teatro del Circo, una empresa, a cuyo frente estaba el maestro compositor D. Sebastián Iradier, reunió unos cantantes para dar algunas representaciones cómico-líricas hasta el mes de Setiembre, presentando un cuadro no despreciable, en que figuraban la Teresa Rivas, la Laura García, José Escríu, Mariano Fernández, Ricardo Morales y Joaquín Becerra.

1857.—El 23 de Julio debutó ante el público de Madrid el joven barítono Tirso Obregón, con la zarzuela ya conocida *Moreto*, obteniendo buena acogida.

Agosto.—*El hijo del regimiento*, zarzuela en tres actos, arreglo de Victorino Tamayo y música de Oudrid.

En este mes se verificó la *rentrée* de Amalia Ramírez con un gran éxito. De ella decía Nemesio Fernández Cuesta en una revista: «Llegó, la vimos y venció.»

Setiembre.—*La colegiala,* zarzuela en un acto, letra de Alejandro Rinchán y música del maestro Mollberg.

La simpática tiple Amalia Ramírez se escrituró para América, y antes de marchar dió una función de despedida en el teatro del Príncipe (Noviembre de 1857), con *La colegiala* y una canción muy popular que se titulaba *La Juanita,* de Iradier.

Otra vez la Concha Ruiz. En la noche de su beneficio (Enero 1858) desempeñó el principal papel de la comedia en tres actos *Antaño y hogaño*, bailando una *muñeira* con Mariano Fernández, música de Oudrid. En Abril representó y cantó con Mariano *Buenas noches, señor don Simón.*

1858.—En Mayo se formó una compañía de zarzuela para dar representaciones durante el verano, con la Eloísa Morera, la Ramona García, Manuel Sanz, Tirso Obregón y Mariano Fernández.

En Junio hicieron *La pata de cabra*, arreglada para zarzuela, con música de Oudrid, y *El Vizconde de Letorière*, arreglo de José María García con música de Fernández Caballero. Se presentaron el bajo José Olave y el tenor cómico Fernando Martorell. Estas zarzuelas no gustaron.

Octubre.—Volvió la compañía de invierno, compuesta de los Romeas, los Arjonas, Tamayo, Morales, Teodora y Pepita Hijosa, obteniendo un éxito ruidoso en *El hijo de la noche*, drama espeluznante en ocho cuadros, con decoraciones que llamaron mucho la atención. Como Arjona era tan condescendiente, substituyó en su papel a Romea, después de haber estrenado éste la obra, para que descansase.

Noviembre.—*La oración de la tarde*, drama en tres actos, de Luis Mariano de Larra, por la Amalia Gutiérrez, la Felipa Orgaz y la Pepita Hijosa, Romea, Tamayo, Sobrado y Morales.

Los críticos notaron en esta obra alguna reminiscencia de *El cura de aldea*, de Escrich, reminiscencia que otros explicaban por haber coincidido en el mismo pensamiento los dos autores; pero un tercero haciendo de árbitro entre ambos críticos, apuntó la idea de que quizá los dichos autores hubieran en efecto, coincidido en tomar su idea de alguna obra del teatro francés.

Diciembre.—*Por ser ella sin ser ella*, comedia en cuatro actos, de Scribe, traducida por Ortiz de Pinedo y por Cuende.

1859. Enero.—*La calle de la Montera*, en tres actos y en verso, de Narciso Serra, con una decoración nueva, pintada por Ramón Romea. La representaron Pepita Hijosa, los Romeas, Tamayo y Mariano Fernández.

Matilde Díez entró a formar parte de la compañía a mitad de temporada, y salió a escena por primera vez después de su viaje, el 3 de Febrero de 1859 con la obra de Rubí, *Borrascas del corazón*, título a propósito para su situación de ánimo. Había llegado a Madrid el 1.° de Enero, y debió hacer las paces con su esposo, pues se contrató por 40 funciones, en todas las cuales trabajó con él, y terminado el abono, la empresa abrió otro de 15 para concluir la temporada.

Matilde era la actriz por excelencia, la más general de cuan-

(1) En *El Mundo Pintoresco*.

tas hemos conocido haciendo con primores de maestra todo género de papeles. Decía de ella nuestro amigo Julio Nombela (1):

«Madrid, Barcelona, Granada, Málaga, Sevilla, Cádiz, y por último, las vírgenes y entusiastas ciudades de América hispana, han rivalizado en rendirla tributos; los poetas han cantado a la artista; flores y coronas sin cuento han caído a sus pies; se han hecho medallas en su honor; se han apurado las más fantásticas invenciones para manifestar la admiración que ha sabido inspirar el público.»

Marzo.—Se estrenó la comedia de Scribe, *Bataille de dames*, arreglada al castellano por D. Ramón Luna, con el título de *Perder ganando*.

Mayo.—*Camino del matrimonio*, en un acto, beneficio de la Hijosa, que representaba cuatro distintos caracteres.

Para el beneficio de Matilde se hizo *La esclava de su galán*, de Lope, refundida por Hartzenbusch. Trabajaron juntos los dos esposos.

En Setiembre vinieron a este teatro Teodora y Valero, con la novedad de presentar una nueva y hermosa actriz, la Adela Alvarez, que salió con *La llave de oro*, de Eguílaz.

Octubre.—*Angelo, tirano de Padua*, de Víctor Hugo, refundida y arreglada. Formaban parte de la compañía la Carmen Fenoquio, Pizarroso, Ricardo Morales y Chas de Lamotte.

3 Noviembre.—El éxito de la temporada fue *La Campana de la Almudaina*, de Palau y Coll, por Teodora, Rosa Tenorio y Valero. «No es obra perfecta—decía un revistero,—pero los finales de los actos segundo y tercero tienen situaciones de una fuerza incomparable, de un efecto mágico y tremendo. La originalidad y valentía de la obra nos ha dado a conocer un poeta de primer orden.» La obra estaba corregida por Eguílaz: se lo oímos decir al corrector. Palau escribió poco.

Noviembre.—*¡Santiago y a ellos!*, apropósito en tres actos, de Eguílaz, escrito de prisa y corriendo, con motivo de la gue-

rra de Africa. La representaron la hermosa Adela Alvarez, la encantadora Rosita Tenorio, Valero y Pizarroso.

### TEATRO DEL INSTITUTO

Según el decreto del Conde de San Luis, este teatro se había de denominar *de la Comedia;* pero nadie le designaba con este título.

Aquí predominó, como al fin de la década anterior, el género andaluz, porque estaba al frente de la compañía José María Dardalla y porque el público lo recibía bien. Dardalla estaba inimitable en este linaje de comedias y aun de dramas, por más que no sabía hacer otra cosa. Cuando los espectadores le veían salir a escena de frac, se echaban a reir. Acompañaban al Director Josefa Hernández, Francisca Monterroso, María Velázquez, Francisca Arjona, José Ortiz, Ramón Aguirre, Manuel Prat, José Banovio y José Alverá.

Estrenaron en 1850:

*¡Andújar*, comedia en tres actos y en verso, de José Sanz Pérez, con algún número de música de Oudrid.

*¡Es la Chanchí!* de Sánchez del Arco, en un acto. Casi podemos conceptuar esta obra como zarzuela, porque la Samaniego cantaba en ella tres canciones compuestas por Soriano Fuertes.

*Cada mochuelo a su olivo*, en un acto, de Fermín Salvoechea.

*Diego Corrientes*, en tres actos; *Llueven bofetones*, *Por no escribirle sus señas*, *La pensión de Venturita* y *E. H.*, en un acto. Seguía bailando la Pepa Vargas, y en Mayo contrataron a la *Nena*. En Junio se reformó la compañía, y trajeron a Valero (1), que salió el 18 de aquel mes, haciendo el consabido *Luis XI*, traducción de D. Pedro Gorostiza, con María Llorens, Amalia Gutiérrez, Juan Alba, Manuel Pastrana y otros.

(1) Habitaba, León, 25, principal.

En Octubre se vuelve a reformar la compañía, entrando los Arjonas, Oltra, Alisedo y Pardiñas, la Juana Samaniego, la Lorenza Campos y la Adela Guerrero, estrenando *El marido duende*, comedia en tres actos, imitada de Scribe, por Ramón Navarrete.

En Noviembre hicieron *Criminal y honrada a un tiempo*, comedia en tres actos, original de un oficial de carpintero. Se representó dos noches.

Para aprovechar las Pascuas de Navidad pusieron en escena *Urganda la desconocida*, de Sánchez del Arco, comedia de magia en tres actos, con decoraciones de Cosseau, maquinaria de Antonio Domínguez, vestuario de José Ildefonso Guerrero y música de Hipólito Gondoys.

El 24 de Diciembre hicieron *La sorpresa, o guasa con guasa se cura*, humorada en la que Dardalla desempeñaba un característico papel de gitano; la Vargas y Guerrero bailaban un *jaleo*, se cantaban unos villancicos, de Soriano Fuertes, y concluía bailando las *Habas verdes* todo el que estaba en el escenario. En aquellos días se representó la segunda parte de *El tío Pinini* (1), en la que tomaba parte la Pepa Vargas, haciendo el papel de *Coneja*, y bailando los pasos españoles más aplaudidos por el público. La música era de Soriano Fuertes.

El autor, D. Francisco Oltra, aparece en Junio de 1851, haciendo el papel principal de la comedia en tres actos, *Don Trifón, o todo por el dinero*.

En este mes se estrenó *Los millonarios*, de García Gutiérrez, y más adelante, *Mercadet*, comedia en tres actos, obra póstuma de Balzac, traducida por Francisco del Villar.

1852. Octubre.—*Cómo se rompen palabras*, comedia en tres actos y en verso, de Cayetano Suricalday y Narciso Serra.

1853. Noviembre.—Vino a este teatro una compañía francesa que hacía comedias y vaudevilles, conquistando muchos aplausos Mlle. Celina Montaland. La Reina Cristina asistió al-

(1) La primera se había hecho en el año anterior.

gunas noches, y con este motivo se empedró la calle, y se quitó un guardacantón (que había a la entrada de la de Atocha) para que pudiera pasar el carruaje.

1854. Octubre.—*La jornada de Julio en Madrid*, drama en tres actos y un prólogo, por Suricalday y Palacios. El prólogo y los actos tenían cada uno título particular: *La batalla de Vicálvaro, La noche del 17, El día 18, Las barricadas del 19.* Concluyó con la célebre *Rondalla*, de Oudrid.

En Noviembre los del *Instituto* dieron otro golpe a la cuerda patriótica poniendo en escena *Don Rafael del Riego*, en cinco actos y en prosa, por Ramón de Valladares y Saavedra. El 7 de dicho mes de Noviembre se conmemoró la muerte de Riego, asistiendo al teatro el Duque de la Victoria.

En Octubre de 1855 cambió este teatro su nombre por el de *Tirso de Molina*, y se inauguró con una compañía de segundo orden, haciendo obras de repertorio.

1857 Diciembre.—*El perro de Montargis o La selva de Bondi*, melodrama arreglado del francés por Vicente Lalama. Este era un editor de obras dramáticas, que solía comprarlas antes del estreno, en condiciones, naturalmente, favorables a su bolsillo.

### TEATRO DE VARIEDADES

En el capítulo *Zarzuelas*, de la década anterior, se habrá visto que el teatrito de *Variedades* fue el que resolvió, con la representación de *El duende*, en 1849, el pleito en favor de la zarzuela española; y alentados por el éxito asombroso de aquella obra, procuraron los de la empresa menudear representaciones de un género que proporcionaba buenas entradas.

Tenían al propio tiempo compañía *de verso*, y estrenaron en la segunda mitad de la temporada, es decir, en los primeros meses de 1850, *El memorialista* y *La cabeza a pájaros*, traducciones de Olona; *Con razón y sin razón*, de Juan de la Rosa González, y *Con un palmo de narices*, comedia en tres actos, original de Juan Catalina, el hermano de Manuel. Este

interpretaba admirablemente, según tuvimos ocasión de ver, años adelante, la citada pieza *La cabeza a pájaros.*

El teatro, que se había ido construyendo a retazos, sin un plan determinado, no ofrecía la seguridad necesaria, y habiéndolo reconocido un arquitecto, por orden del Gobierno, ordenó éste, en 30 de Abril, que se suspendieran las funciones. A fin de cumplir con el Reglamento del Conde de San Luis, toda vez que el teatro de *Variedades* estaba considerado oficialmente como *supernumerario de la Comedia* (*Instituto*), hubo que pedir autorización para trasladarse la compañía a otro local, y fue concedida, habiendo elegido al efecto el nuevo teatro de los *Basilios.*

El edificio sufrió una reforma general, y quedó en condiciones de seguridad para contener y resistir algunos cientos de espectadores; pero no creemos que se construyera de nuevo, pues no parece que hubo tiempo suficiente para verificar la edificación total desde 30 de Abril, en que se ordenó su clausura, hasta 12 de Setiembre, en que abrió de nuevo sus puertas. Este día se hicieron *El remedio del fastidio*, comedia en tres actos; *Dos a dos*, pieza en uno, y un baile por la Cámara y Ruiz. En adelante, siguieron promiscuando el verso con la zarzuela, para lo cual contaban con Manuel Catalina y Paco Salas.

La empresa de *Variedades* vino a hacer un flaco servicio a la del *Príncipe*, porque contrató por un número determinado de funciones, que luego se prorrogaron convenientemente, a Matilde Díez y su esposo Julián Romea, presentándolos el 6 de Febrero de 1851, con la comedia de Calderón, *Casa con dos puertas.*

El 22 de Febrero dijeron que se despedían, con la comedia de Tirso, *Desde Toledo a Madrid*, refundida por Bretón y Hartzenbusch; pero luego hicieron *La mogigata*, de Moratín; *Amor de madre*, *El ramillete y la carta*, y alguna del teatro del siglo XVII, al que Matilde y Romea eran tan aficionados.

Para librar del servicio militar a un hijo de Teresa Baus,

organizó Salas una función en este teatro, en la forma siguiente: *Marcela*, por Teodora, Pepa Rizo, Arjona, Calvo, Pizarroso y Boldún; *Tramoya*, zarzuela, por la Latorre, la Rizo y la Bardán, Salas, González y Aznar; terminando con el baile *La perla sevillana*, por la Senra y Paco Sevilla. La función se verificó el 2 de Setiembre de 1851.

La compañía que había trabajado en los *Basilios* vino en Setiembre a *Variedades*: Teodora, Arjona, José Calvo y Esteban del Río, que era un buen gracioso. Principiaron con *Adriana*, que tan buen éxito había tenido en el otro teatro, y el 8 de Octubre de 1852 se presentó por primera vez Mercedes Buzón con *El anillo del rey*, de Antonio Hurtado, ya conocida.

Noviembre—*Angela*, de Tamayo.

Diciembre.—*El peluquero de S. A.*, en tres actos y en prosa, de Fernández-Guerra (Luis), Tamayo y Cañete: obra de Pascuas.

En Diciembre de 1854 se hacía en este teatro un melodrama de D. Juan Belza, titulado *Los contrabandistas del Pirineo*, por la Matilde Duclós, Manuel Ossorio, Manuel Jiménez y Antonio Zamora. Las compañías que actuaban aquí eran ya de segundo orden; en 1855 trabajaban la Concepción Ruiz, Francisco Corona y José Aznar.

Durante los años 1857 y 1858 representaron en este teatro varias compañías francesas, bastante favorecidas del público. En Enero de 1858 hicieron *Bataille de dames*, ya conocida del público de Madrid.

La compañía estuvo todo el invierno, y durante la temporada siguiente vino otra, que también obtuvo buenas ganancias. El 9 de Febrero de 1859 asistió al teatro de Variedades el Príncipe Adalberto de Baviera, para ver los *vaudevilles* *Un monsieur que suit les femmes* y *La corde sensible*, que fueron interpretados por Mme. Persenot y los Sres. Fanet y Donatieu. Mr. James cantó *Le beau Nicolás*.

TEATRO DE LOS BASILIOS

Todo el edificio que había sido convento de San Basilio, en la calle del Desengaño, con vuelta a Valverde y Barco, se destinó, después de la exclaustración de los frailes en 1836, a diferentes industrias, y a la iglesia le tocó transformarse en teatro. Dicen que se le dió forma elegante y bella y condiciones acústicas excelentes; pero decorándolo con excesiva sencillez, pues su propietario, el Conde de Castejón, quiso realizar la reforma con cierta economía.

Allá se fue a estrenarle en 4 de Mayo de 1850, la compañía de *Variedades*, cuando tuvo que abandonar su teatro de la calle de la Magdalena porque se venía abajo, y excusado parece manifestar que habiendo dado *El Duende* cien noches de entrada en el local donde se estrenó, en el nuevo coliseo, por agradecimiento y por conveniencia, siguieron haciendo *El Duende* una temporadita. Manuel Catalina y Jiménez representaron *Noche toledana*, y Salas cantó una canción, compuesta por él, titulada *El cigarrero*.

Para la inauguración pusieron en escena *Con razón y sin razón* y *Gloria y peluca*.

Las lunetas costaban 12 reales.

Estrenaron, amén de algunas zarzuelas, de que damos cuenta en la clase correspondiente, *Trampas inocentes*, pieza en un acto, de Auset, donde la Samaniego cantaba una canción compuesta por Hernando.

Terminada la construcción o reforma del teatro de *Variedades*, la compañía abandonó el de los *Basilios*, trasladándose a su antiguo local en 7 de Setiembre del mismo año 1850.

Poco tiempo después lo tomó una compañía dramática, en la que figuraban Juan Lombía, Facundo Aita, Caltañazor, la Concepción Ruiz y la Sampelayo, poniendo en escena *Maese Juan el espadero*, de D. Francisco Cea; *Mateo o la hija del Españoleto*, en que Caltañazor hacía el papel principal, que es

serio; *Don Juan Tenorio,* cuyas representaciones no comenzaron hasta el día 5 de Noviembre, y *El diablo predicador*, en que Caltañazor tomó a su cargo el protagonista.

Para atraer gente representaron *Treinta años o la vida de un jugador*, de repertorio, y *La selva del diablo,* drama en cinco actos, traducción; con tres decoraciones nuevas, de Avrial. En Febrero de 1851 estaba de primera dama María Delgado.

En Agosto de 1851, una sociedad de jóvenes dió unas cuantas representaciones de ópera; después actuó en este teatro una compañía dramática, dirigida por Joaquín Arjona, y en la que estaba de primera actriz Teodora Lamadrid. Arjona, que era aficionado a Moratín, hizo *El sí de las niñas*, y su favorita *El agente de policía*, traducción de Bretón de los Herreros.

El gran acontecimiento de la temporada en este teatro fue el estreno de *Adriana de Lecouvreur*, de Scribe, drama en cuatro actos, traducido por Ventura de la Vega. Esta obra puso de relieve todo el valor artístico de Teodora, y fijó su reputación de primera actriz. Se estrenó el drama el 14 de Noviembre de 1851. Dijeron que tenía escenas bastante inmorales.

El día 1.º de dicho mes, o sea en la Fiesta de Todos los Santos, se puso en escena *Don Juan Tenorio*. Es la primera vez que se representó en dicho día, y a propio intento, este drama religioso-fantástico.

1852. Enero.—*La escuela del matrimonio*, tres actos, de Bretón.

Febrero.—*El anillo del rey*, drama en tres actos, de Antonio Hurtado.

Para el día 3 de dicho mes, con motivo del nacimiento de la Infanta Isabel, prepararon Cañete y Tamayo una loa, titulada *La esperanza de la patria;* pero el atentado del cura Merino retrasó su representación hasta el día 15.

Marzo.—*Espinas de una flor*, de Camprodón. Romea se marchó del *Príncipe*, y con su compañía se vino a los *Basilios*, cuyo local reformó en parte, poniendo butacas nuevas, ensanchando la puerta de entrada y arreglando el decorado. Quitó

el nombre de *Teatro del Drama*, que impropiamente tenía el coliseo, y le puso el de *Lope de Vega*, que fue el definitivo. Se inauguró el 16 de Setiembre de 1853, con *Amantes y celosos*, comedia de Lope, por la Palma, la Chafino, la Sampelayo, él, Pizarroso y Boldún. Siguiendo la costumbre establecida, puso cuerpo de baile, dirigido por la *Nena* y Ruiz. A Romea no le desagradaba el teatro del siglo XVII, ni al público tampoco, pues en aquella temporada se representaron *García del Castañar*, de Rojas; *De fuera vendrá*, de Moreto; *La villana de la sagra,* de Tirso; *El lindo Don Diego*, y *Trampa adelante,* ambas también de Moreto.

1854. Febrero.—*La boda de Quevedo*, comedia en tres actos, de Narciso Serra, produjo *delicada y grata impresión*. Se había, por entonces, hecho *Don Francisco de Quevedo*, de Florentino Sanz; *¿Quién es ella?*, de Bretón, y *Una broma de Quevedo*, de Eguílaz; de modo que podía calificarse de atrevimiento el sacar otra vez a escena a Quevedo; pero Serra supo dar tal variedad y gracia a su comedia, que el público la recibió bien, pasando por alto las inverosimilitudes del argumento. El Quevedo de Sanz es el único serio y bien estudiado; los demás siguen la corriente vulgar, y le presentan con ese carácter esencialmente festivo que el pueblo le atribuye. Serra se inclinó a este lado, y logró que su comedia obtuviese un éxito francamente popular. Romea, que era un actor de talento, se acomodó al tipo que delineaba Serra, y representó un Quevedo distinto del que había hecho en el drama de Florentino Sanz.

Mayo.—*En crisis*, también de Serra, y también gustó, consiguiendo muchos aplausos la Carmen Carrasco, a quién se consideraba como una esperanza del arte. Trabajaba con esta compañía el célebre gracioso Antonio Guzmán, que ya estaba muy viejo.

1855. 2 de Mayo.—*Apoteosis de Daoiz y Velarde*, alegoría de Emilio Tamarit, y *Un día de revolución*, episodio en un acto de la realizada en París en Febrero de 1848. El autor, Fernando Garrido, fue llamado a la escena.

En Diciembre vino a este teatro una compañía francesa, que obtuvo buena acogida, sobre todo Mme. Sainte. Representaba bien—decía un revistero,—no cantaba mal, tenía elegancia y era bonita. Salió con la comedia *Le pour et le contre.* Estuvieron todo el invierno.

En el de 1856 a 1857 actuó otra compañía francesa.

En Noviembre de 1857 tomó el teatro una empresa, con el proyecto de formar una sociedad, en la que, mediante una cuota mensual, se daba derecho a disfrutar de cierto número de representaciones, y además, como novedad (que sí lo era) de asistencia médico-quirúrgica, por lo que la asociación llevaba en extraño calificativo de *filantrópico-dramática.* Se disolvió al poco tiempo de comenzar sus funciones.

No tuvo este teatro espectáculo fijo durante una larga temporada, hasta que en Setiembre de 1859 lo tomó Julián Romea, formando compañía con su hermano Florencio, Francisco Gómez, Alisedo, Boldún, Albalat, y sobre todos, el concienzudo Joaquín Arjona. De mujeres, contó con la Carrasco, la Espejo, y presentó al público, en *Cada oveja con su pareja*, a la Carmen Berrobianco, primer premio del Conservatorio, y a la Elisa Boldún, alumna también del mismo centro. Esta salió con *La oración de la tarde*, de Larra, ya conocida.

En Noviembre hicieron el apropósito de circunstancias, titulado *La playa de Algeciras*, de Pedro Nieto de Sobrado, y otro apropósito para el aniversario del natalicio de Lope, *El corral de la Cruz en 1632.*

Diciembre.—*El padre de familia*, de Luis Rivera. Exito regular.

### TEATRO DE NOVEDADES

En el capítulo *Volatines* ya decimos que el *Circo Olímpico* de la plaza de la Cebada se construyó de nueva planta, inaugurándose el 22 de Noviembre de 1856; pero la compañía gimnástico-ecuestre duró poco tiempo, y para la temporada siguiente apareció el *Circo* transformado en *Teatro Novedades.*

1857.—Formaban la compañía la Cairón, la Rodríguez, la Vedia y la Cañete, José Valero, Calvo, Zamora, Boldún y Bermonet. Hicieron en Setiembre *El mejor alcalde el Rey*, de Lope, con asistencia de Isabel II; y luego, como no podía menos, estando Valero al frente de la compañía, su obra favorita *Luis XI*, con decoraciones nuevas de Antonio Bravo y trajes de Dalmacio Detrell.

Noviembre.—*El payaso*, drama en cuatro actos, arreglo del francés por Isidoro Gil.

1858. Enero.—*El patriarca del Turia*, drama en tres actos, de Eguílaz.

Abri .—*Baltasar*, drama bíblico, de la Avellaneda. Se puso en escena con extraordinario lujo, y fué mucha gente a verlo. Con motivo del drama ocurrió un incidente que debe conocer el lector, ya que sigue con interés el curso de estas crónicas. Se dijo que la obra tenía ideas antirreligiosas, y el Vicario eclesiástico manifestó deseos de conocerla, a lo que acedió gustosa la Avellaneda, dando por resultado, después de una minuciosa revisión, que el *Baltasar* estaba ajustado a la más pura ortodoxia; pero esto sirvió de aliciente para que el público acudiese a ver el drama. Tiene, sí, algunos pensamientos filosóficos y sociales, que quizá pareciesen atrevidos en aquella época. Nada más.

No paró aquí la cosa. El esposo de la Avellaneda, D. Domingo Verdugo, Coronel del Ejército y Diputado a Cortes, hombre de ideas liberales, que había tomado parte en la revolución de Julio de 1854, fue víctima de un atentado, en pleno día, y en una de las calles principales de Madrid, atentado que se achacó a cuestiones políticas. Nosotros no hemos podido averiguar la verdad. Un tal Rivera, que había sido agente de policía secreta, infirió, por sorpresa, una herida grave en el pecho a Verdugo, con el estoque de un bastón. La Avellaneda escribió a la Reina una carta en demanda de justicia, y habiendo publicado el documento el periódico *La América*, sin permiso de la autoridad, fue multado en dos mil reales.

Todos estos incidentes sirvieron de reclamo a la empresa del *Teatro de Novedades*, y contribuyeron poderosamente a dar buenas entradas.

Don Manuel Cañete, cuyas ideas ultramontanas eran bien conocidas, no estaba conforme con el criterio que sustentaba en su producción dramática la autora del *Baltasar*.

Junio.—*Las carcajadas*, nueva traducción de la obra de Aragó y Martín *L'éclat de rire*. La hicieron Mercedes Buzón, Salvadora Cairón, Valero, Calvet, Albalat, Lamotte y Benedí.

Octubre.—Formó compañía Pedro Delgado con la Rodríguez, la Sampelayo, Calvo, Zamora y Alisedo. Consiguió el director muchos aplausos en *Traidor, inconfeso y mártir*, de Zorrilla, conocida del público, que por lo mismo supo comprender el mérito de Perico Delgado, y le dió la patente de primer actor.

2 de Noviembre.—*Don Juan Tenorio*.—Gustó la interpretación del protagonista, y se acabó de acreditar este actor con el estreno (Diciembre 1858) del drama de Manuel Fernández y González, *Cid Rodrigo de Vivar*.

## CIRCO DE PAUL

1855.—El *Circo de Paul* se transformó en teatro, sin más que cambiarle el nombre por el de *Teatro Nuevo*, aprovechando el escenario que tenía construído desde 1848. La compañía era medianeja, y se estrenó haciendo *Oros son triunfos, o lo que es mudar de vestido*, de José María Carnerero, ya conocida. En Noviembre hacían *La monja sangrienta o Las catacumbas de Roma*, drama en seis actos, de grande espectáculo.

1856. 13 Enero.—Representándose el drama *Tomás el Montañés*, un actor se dió dos puñaladas en el pecho y cayó ensangrentado en medio del escenario, lo que produjo el susto y la emoción consiguiente entre los espectadores.

En aquel verano la empresa de este teatro lo acondicionó de manera que quedó a propósito para la estación, colocando una fuente en el centro de la sala. Se formó una compañía, con la base de Dardalla y la Samaniego, dedicándose a presentar comedias y zarzuelas ligeras. Completaban la compañía la Cándida Dardalla, la Pepa Rizo, la Andrade, Miró (que era tenor), Oltra, Pastrana, Torromé, Pardiñas y Antonio Zamora. El cuerpo de baile estaba dirigido por Carrión y la Guerrero. Se inauguró el 3 de Julio, con *El corazón de un bandido*, ya conocida, del género del director, y un juguete lírico, *Don Esdrújulo*, en que Miró, imitando la voz de tiple, cantó la cavatina de Rosina, del *Barbero*. Se resucitó *El sacristán de San Lorenzo*.

En Agosto hizo José Zubiría un monólogo, titulado *La vieja y la niña*, en que imitaba ambas voces, acompañándose a la guitarra; después cantaba al piano un terceto de tiple, tenor y bajo, y un dúo de vieja y barítono, todo con gran perfección, según dijo la Prensa.

En la despedida estrenaron *La vida de Juan Soldado*, de Eguílaz, para que Dardalla se luciese haciendo su género.

Esta compañía obtuvo de la empresa del *Príncipe* el favor especial de que le cediese el teatro para estrenar, en Setiembre, el drama de Eguílaz *La vaquera de la Finojosa*, que fue bien recibido del público, conquistando muchos aplausos la Dardalla, algunos Zamora y pocos Manuel Osorio.

Compañía que actuó en el verano de 1858: José Calvo y Pedro García, directores; María Llorens, Matilde Bagá, Ana Gumé, Emilia Orgaz, Josefa Hernández (graciosa), y de ellos, Ortiz, Izaguirre, Bermonet, el ya conocido Antonio Calvo y el nuevo Emilio Mario. Hicieron obras de repertorio.

## TEATRO DEL GENIO

Costanilla de San Pedro, núm. 2. En Octubre de 1853 principió a funcionar en este teatrito una compañía de jóvenes.

Puso las butacas a real y medio, y consiguió tener el teatro lleno, llamando la atención de tal modo, que estuvo de moda, y muchas damas elegantes asistían a las representaciones en determinados días (vistiendo *a la negligé)*, para presenciar las representaciones de una comedia de magia titulada *La estrella de oro*.

En Noviembre de 1854 se arregló el teatro, y se pusieron lunetas nuevas. El día 2 hicieron *No hay plazo que no se cumpla*. Se subió el precio de las lunetas a 5 reales, y se pasó la moda del teatro.

Aquí se daban funciones de *Nacimiento* por Nochebuena, y durante el resto del año se utilizaba para sociedades de aficionados. Era un salón del piso bajo de la antigua casa o palacio del Duque de Santistéban.

## Operas.—Teatro Real.

Llevaba el Teatro Real muchos años en construcción, hasta que el Conde de San Luis formó propósito de que se terminara, y consiguió su objeto teniendo que vencer muchos obstáculos y sufrir no pocos disgustos.

El 12 de Agosto de 1850 fué la Reina a ver el estado de las obras, y después de recorrer y examinar detenidamente todas las dependencias, salió muy complacida. La recibieron en el vestíbulo el Conde de San Luis, que era el ministro de la Gobernación, el Jefe político, Sr. Zaragoza, y el Corregidor de Madrid.

Una vez terminadas las obras, y cuando sólo faltaban algunos detalles de ornamentación, el 7 de Setiembre se hizo una prueba para apreciar las condiciones acústicas del local, ofreciendo un resultado satisfactorio. Se cantó un coro de *I Lombardi;* la plegaria de *Moisés*, por la Srta. Paniagua y los Sres. Barba y Cámara, y el coro del últimó acto de *Hernani.*

La inauguración del Teatro Real se verificó el 19 de No-

viembre de 1850, con la ópera de Donizetti *La Favorita*, desempeñada por la Alboni, Gardoni, Barroilhet y Formes.

Concurrieron SS. MM.

En el anuncio decía la administración del teatro que consideraba innecesario advertir al público el traje con que debía presentarse en aquella solemne apertura, y que en las demás funciones sólo se permitiría la entrada en las butacas a los caballeros que vistieran de levita o de *fraque*. Los carruajes tenían señalado su acceso por el arco de la calle de Carlos III, y la salida por la de Felipe V.

La noche de inauguracion del teatro hubo quien pagó 1.000 reales por una butaca, y otro aficionado 90 por un *paraíso*.

El único palco que apareció vacío fue el de una Condesa cuyo título no hemos podido descubrir, y con ocasión de este hecho se inventó la frase de que *había brillado por su ausencia*.

El primer director de orquesta fue Rachele; pero en la temporada de 1851-1852 entró a desempeñar el cargo D. Juan Daniel Skoczdopole, y estuvo en él hasta terminar este período.

Además del repertorio ya conocido en años anteriores, se pusieron en escena, durante este período, las óperas siguientes en el Teatro Real:

*La prova d'una opera seria*, de Mazza, 21 Noviembre 1851. Tomó parte en el desempeño el aplaudido tenor español Buenaventura Belart.

Esta obra se ha representado como zarzuela, traducida por Carlos Frontaura.

*Luisa Miller*, de Verdi, 11 Diciembre 1852. Entre otros artistas, cantaron esta ópera la noche de su estreno el barítono Coletti y el bajo Selva. Tuvo tal éxito la obra, que sólo en esta temporada se cantó veintiuna noches.

*Roberto il Diavolo*, de Meyerbeer, 15 Mayo 1853.

*Rigoletto*, de Verdi, 18 Octubre 1853. Desempeñó el papel

principal el célebre barítono Varessi, que no ha tenido rival en esta obra.

*Il Trovatore*, de Verdi, 16 Febrero 1854. Se distinguieron en la interpretación la Gazzaniga, el tenor Malvezzi y el barítono Varessi.

*Marco Visconti*, de Petrella, 9 Enero 1855.

*La Traviata*, de Verdi, 1.° Febrero 1855.

*Isabel la Católica*, de Arrieta, 18 Diciembre 1855; asistieron SS. MM. Éxito regular.

*I Vespri siciliani*, de Verdi, 22 Diciembre 1856.

*Gli Ugonotti*, de Meyerbeer, 9 Febrero 1858.

*Il Saltimbanco*, de Pacini, 22 Marzo 1859.

Cantaron en el *Teatro Real*, con otros artistas de mérito secundario, los siguientes:

Tiples: Frezzolini, de hermosa voz y correcto método de canto; Alboni, de gran expresión dramática; De-Giuli, buena cantante, pero sin llegar a la altura de la Gazzaniga y la Penco; Antonia Montenegro, nuestra compatriota, que cumplía bien, sin descomponer el cuadro; Capuani, regular; Gazzaniga, superior como actriz y como cantante; Spezia, desigual a veces; Gariboldi, buena tiple, aunque decadente; Penco, artista de grandes facultades y de talento; Ortolani, tiple ligera que no podía vencer en las situaciones dramáticas; Grissi, notable en sus buenos tiempos, que habían pasado ya, y la Sarolta, una medianía.

Contraltos: D'Angrí, hermosa voz y buena figura; Nantier-Didier, de regulares facultades, pero de mucho talento; Tossí, de iguales condiciones.

Tenores: Carrión, de buena voz y buena voluntad; Sínico, muy apreciado del público desde la década anterior; Belart, nuestro compatriota, dicen que tenía buena voz y gusto exquisito para cantar; Bettini, algo amanerado y desigual; Malvezzi, bueno; Fraschini, de potente voz, pero de poca expresión, Nandín, muy discreto siempre y prestándose a cantar cual-

quier ópera para sacar de compromisos a la empresa, y Mario; que vino el año 1859.

Dice de él Luis Carmena:

«Mario ha sido el primer tenor de su época. Lo ha poseído todo: brillante educación artística y privada; facultades excepcionales, puesto que a una voz extensa, bien timbrada y de razonable volumen, reunía una flexibilidad en ella verdaderamente asombrosa; dotes de actor de primer orden, gran corazón, sensibilidad exquisita, excelente gusto, pronunciación clara y sonora, y una figura varonil llena de distinción.»

Nosotros que, aunque en su decadencia, hemos oído al gran tenor, aceptamos las afirmaciones de Carmena.

Barítonos: Gironella, Coletti y Varessi, muy buenos; Guicciardi y Bartolini, regulares; Ronconi, superior. «No tiene que fatigarse—escribía Carolina Coronado;—canta como habla. Su acción y su gesto son como su canto. Es que el arte, habiendo consumado su obra en este sér privilegiado, se esconde profundamente, para que parezca hija de la Naturaleza la perfección que da el talento.»

Bajos: Salas, que solamente estuvo la temporada de 1850 a 1851, y no tomó parte más que en *La Cenerentola*. Estaba predestinado a ser uno de los creadores de la zarzuela. Becerra y Barba no pasaron de ser regulares, y, en cambio, Selva y Vialetti dejaron honrosa fama en el *Teatro Real*.

Las rivalidades artísticas de la Frezzolini y la Alboni produjeron, cierta noche de Febrero de 1851, un grave disgusto a la empresa. Anunciada la ópera *Otello*, mandó recado la Frezzolini de que estaba enferma, y la empresa la envió al doctor Hysern, que no fue recibido por la cantante; volvió segunda vez, y no habiendo hallado que tuviera enfermedad alguna, lo manifestó así, por lo que se la quiso obligar a que saliera a escena, acto a que la *diva* se opuso, después de varios recados y conferencias. En este estado de cosas, se anunció la suspensión de la ópera, y después de que se había tomado este acuerdo, envió la Frezzolini un recado al teatro, diciendo que estaba

bien y que cantaría aquella noche. Ya era tarde para dar un segundo aviso, y no hubo más remedio que desistir de la función, disgustando al público.

A la Alboni y a la bailarina Cerito el público las recibió con entusiasmo, cubriendo, la noche en que trabajaban, el escenaderio flores; pero, acostumbrado a ellas, y viéndolas a diario, escatimó las ovaciones, y hubo vez en que dejó casi desierto el teatro.

8 Octubre 1853.—Primera salida de la Istúriz, discípula del Conservatorio, con el papel de *Adalguisa*, en *Norma*.

La Gazzaniga dejó en Madrid gratos recuerdos. Tenía buena voz, escuela de canto perfecta, era guapa, de buena figura, elegante y modesta.

Decía un revistero en 1854:

«La expresión y el colorido en el canto de la Gazzaniga no nace de un entusiasmo desarreglado y febril, sino del conocimiento profundo del papel que representa, de la buena combinación de los efectos musicales y dramáticos. La Gazzaniga realza y anima el canto con su acción noble y llena de dignidad, su mirada penetrante y el juego de su movible fisonomía.»

La Gazzaniga cantó en su beneficio (16 Marzo 1854) tres actos de *Trovador*, una canción francesa titulada *La mère et l'enfant*, y otra española, *La naranjera*, compuesta por el maestro Skoczdópole. Salió vestida de maja, y entusiasmó de tal manera, que las señoras se quitaron las guirnaldas de flores que llevaban en la cabeza, y las arrojaron al escenario. Una de las estrofas de la canción española decía:

Aunque soy la naranjera,
suelto el pañuelo de franja,
voy buscando por doquiera
mi media naranja.
¡Ay! Azahar de las flores,
quita pesares;
pero azahar en amores
son dos azares.

Naranjas finas del moro,
gordas y con mucho aquél,
de cáscara de oro
y zumo de miel.

Aparte de su mérito artístico, que era indiscutible, pocas cantantes dejaron en Madrid simpatías personales tan acentuadas como Marieta Gazzaniga.

Octubre de 1855.—Salió la Srta. Guerra con el *Barbero*. Dicen que tenía voz fresca y agradable, pero de poco cuerpo.

El 18 de Abril de 1857, cantando *El Trovador*, se sintió indispuesta la Penco, y aunque se puso en conocimiento del público, éste estuvo tan poco atento con la tiple, que le dió una grita en el último acto, y acongojada la artista, se vió obligada a retirarse de la escena llorando a lágrima viva.

La Reina perdió el 10 de Enero de 1859 una pulsera, y habiéndosela encontrado el acomodador Santiago Cañejo, la entregó al representante de la empresa, ignorando quién fuera la persona que la había perdido. Isabel II le gratificó espléndidamente.

Volvió a Madrid Adelaida Ristori, el año 1859, presentándose en el *Teatro Real* el 22 de Diciembre, con la tragedia *Giuditta*. Hablamos de esta actriz en el capítulo *Teatro de la Zarzuela*.

Es detalle curioso el que la orquesta del teatro rehusó tocar en los entreactos, y para cubrir este hueco hubo que llamar a la música de Ingenieros, porque era época en que no había ninguna orquesta desocupada.

6 Octubre 1859.—*Norma*, por Mario y la Grissi. Aquél, aunque decandente, tuvo momentos felices; ésta no consiguió despertar entusiasmo, por lo que se permitió hacer alguna demostración que el público calificó de poco respetuosa, y la obsequió con una grita monumental.



Además del *Teatro Real* hubo otros teatros que dieron re-

presentaciones de ópera, y aunque no tuvieron verdadera importancia, debemos hacer su reseña en estas *Crónicas.*

*Teatro del Príncipe.*—Octubre de 1851—Cuando llegó a Madrid Antonia del Carmen Montenegro después de haber conquistado aplausos en varios teatros de Europa, dió tres representaciones de *Norma*, acompañada por la Echarte y la Chelva, y los cantantes Echarte, Oriola y Ruiz.

En la primera representación el público la recibió con cierta frialdad; pero en las otras dos gustó mucho, y la echaron flores al escenario, según la moda de aquel tiempo. Su voz era de volumen extraordinario en las notas medias y graves, resultando las agudas, el *si* y el *do* naturales, con menos potencia de la que se esperaba. Sobresalía de todas las cantantes en su manera especial de ejecutar los recitados.

*Teatro del Instituto.*—Agosto de 1851.—Dos representaciones de *Norma*, por la Elisa Villó, *prima donna*; Agustina Chelva, comprimaria; Bottagisi, tenor; Selvatori Natali, barítono, y Francisco Fonti, bajo. Director de orquesta, Rafael Marín. Entrada general, 4 reales.

Abril de 1852.—Se dió otro golpe a la ópera haciendo *Nabucodonosor*, por la Pellizari, la Ponce de León, la Chelva, Patriossi, Mendizábal, Oriola y Cavalleti. En el mes de Mayo representaron *Hernani.*

*Teatro de los Basilios.*—Octubre de 1851.—Se constituyó una sociedad de *jóvenes españoles* para dar representaciones de ópera en este teatro. Hicieron *Lucia di Lammermoore*, *Hernani* y *Atila.* La tiple era Emilia Moscoso; el tenor, Manuel Hernández Amores; el barítono, José Hernández, y el bajo, Manuel Oriola. En Junio de 1852 repitieron la suerte con *Lucía,* sin más consecuencias.

*Teatro del Circo.*—Una llamada *sociedad lírica* dió en Julio de 1852 algunas representaciones de ópera, haciendo *Nabuco*, por la Moscoso, la Cavalleti y la Muñoz, y los señores Natale, Ordán, López, Cavalleti y Arráiz. Después cantaron *Sonámbula* y un acto de *Hernani.*

*Lope de Vega.*—Agosto de 1855.—Dos representaciones de la ópera española *Blanca de Lara.* No sabemos quién era el autor.

*Teatro de la Cruz.*—Mayo de 1855.—*La Conquista de Sevilla*, ópera española en tres actos, de autor desconocido para nosotros. La cantaron Teresa Istúriz, Manuel Hernández Amores, Manuel Oriola y Manuel Berdolonga. Butaca, 14 reales. Se dieron dos representaciones.

A fines de 1855 se formó una empresa de ópera española en este teatro. Visitaron a la Reina, que ofreció ir a la primera función; cambiaron el nombre del teatro por el de la *Princesa*, con autorización del Ayuntamiento, y se verificó la inauguración el 30 de Diciembre del año citado, con la ópera en tres actos *Cruces y medias lunas*, que obtuvo un éxito nada más que regular, debido en parte a que los artistas que la interpretaron no pudieron hacer por la obra todo lo que necesitaba. Se estrenaron varias decoraciones pintadas por Lucini, y asistió, en efecto, la Reina. La butaca costaba 10 reales. El día 31 se dió la segunda representación.

La empresa tropezaba con muchas dificultades para continuar el negocio, y una de ellas era la falta de cantantes: en su vista, reconstituyó la compañía con la tiple Viannelli, el tenor Ordán y el barítono Muñoz; pero los socios descompadraron y se deshizo la sociedad. Sin embargo, en Marzo de 1856, representaron *Blanca de Lara,* por la Teresa Istúriz, Barbati, Hernández, Cárdenas y Abello. Tenían preparada otra obra, con letra de Guerrero y música de Espín y Guillén, titulada *Carlos Broschi*, pero no llegó a representarse.

## Zarzuelas

Los de *Variedades* entraron en 1850 haciendo *El duende*, que seguía dando buenas entradas, y a pesar de que esto demostraba las buenas disposiciones del público en favor de la zarzuela, tenían la obsesión de la ópera española; por lo cual

anduvieron en tratos con el dueño del nuevo teatro de los *Basilios*, para realizar allí su pensamiento; pero el asunto no pudo arreglarse, y rebajaron sus aspiraciones, concretándose a la zarzuela, en vista de lo cual, contrataron a Adelaida Latorre, que cantaba bien; al tenor José González y al popular Paco Salas, sin abandonar la compañía de verso.

24 Marzo. *Cruz.—Donde menos se piensa, salta la liebre*, zarzuela en dos actos, letra de Peregrín García Cadena y música de un tal José Valero.

15 Mayo. *Variedades.—De este mundo al otro*, zarzuela en dos actos, arreglo del francés por Olona, y música de Oudrid.

En Marzo de 1850 se puso en escena la zarzuela en un acto *Gloria y peluca*, letra de José Villa del Valle y música de Barbieri. Tenía cinco números: Introducción y cavatina, por Salas y coro de hombres; seguidillas, por la Latorre y Salas; dúo, por los mismos; escena, por la tiple y coro de señoras; y final, por ella, Salas y coro de ambos sexos. Encajó perfectamente, y eso que las llamadas *seguidillas* no tenían del género más que el metro en que estaba escrita la letra, pues la música resultaba una canción italiana de un corte completamente distinto a lo que como seguidillas escribió más adelante el autor de *Pan y toros*.

Marchaba bien la Empresa, cuando vino un contratiempo que pudo haber dado al traste con la resurrección de la zarzuela. El teatro de *Variedades*, que había sido hecho casi con carácter provisional, amenazaba ruina, y la autoridad, previo el informe de los arquitectos, mandó suspender las representaciones.

En su vista, se trasladó la compañía al nuevo teatro de los *Basilios* (1).

Aquí dieron su primera función los de *Variedades*, el 4 de Mayo, haciendo una comedia y la zarzuela *Gloria y peluca*.

(1) Calle del Desengaño, entre Barco y Valverde, con entrada por esta última calle.

Después representaron *Bertoldo*, zarzuela en dos actos, con música de Hernando. No parece que tuvo gran éxito. Tenía diez y siete números musicales. La letra era de Romero Larrañaga.

*A última hora*, zarzuela en un acto, de Olona (José) y Gaztambide.

*Las señas del Archiduque*, zarzuela en dos actos, de Ceferino Suárez Bravo y Gaztambide.

*¡Tramoya!*, zarzuela en un acto, de Olona (José) y Barbieri. Este le dedicó la obra al duque de Osuna, y el ilustre prócer regaló al autor una botonadura para camisa y chaleco. El duque era espléndido.

Reconstruído el teatro de *Variedades*, la compañía volvió a sus antiguos lares, y allí estrenó:

*Escenas de Chamberí*, capricho cómico-lírico-bailable, de José Olona, con música de Gaztambide, Hernando, Oudrid y Barbieri. Tenía los números siguientes: Coro de introducción, bailable, por Oudrid; aria, por Baabieri; canción, por Oudrid; gallegada, por Hernando; polka, por el mismo; tercetino, por Barbieri, y gran baile final, por Gaztambide. Tomó parte bailando la Petra Cámara.

Contando ya con un cuadro de artistas de zarzuela, esta empresa tomó, sin dejar *Variedades*, el teatro del *Circo*, con el objeto de dar en él exclusivamente representaciones líricas, para lo cual hizo algunas reformas en el local (1850), como fue forrar los asientos de las galerías y suprimir los palcos centrales del piso principal, construyendo en su lugar un anfiteatro. Puso las butacas a 10 reales.

Claro es que comenzaron haciendo el repertorio de zarzuelas que ya tenían sabidas, sin olvidar *El duende*, a la que sacaron el jugo también en este teatro.

En Noviembre pusieron en escena *Pero Grullo*, zarzuela en dos actos, de Oudrid, en que tomaba parte Salas, a quien el género debe mucha parte de su resurrección por las condiciones de este actor y cantante, por su actividad y por el entu-

siasmo que demostró al secundar con su valioso concurso la empresa patriótica de Hernando, Gaztambide, Oudrid y Barbieri.

En Diciembre la *reprise* del *Tío Caniyitas*, zarzuela en dos actos, de José Sanz Pérez y Soriano Fuertes, con tres decoraciones nuevas de Ramón Vázquez. El principal papel se encomendó a Salas.

1851, Enero.—*Misterios de bastidores*, segunda parte, letra de Montemar y música de Oudrid.

Febrero.—Presentación de Cristina Villó con *Las señas del Archiduque*.

18 Febrero.—*El duende*, segunda parte, dos actos, de los mismos autores que la primera, Olona y Hernando. Se estrenó a beneficio de Manuel Catalina, por la Luisa Yáñez, que no era cantante; María Bardán, Cornelia Pellizari, el beneficiado, José Aznar, Juan Antonio Carceller, José Alverá, Francisco Fuentes y otros. Gustó, aunque no tanto como la primera parte. Tenía catorce números musicales. El 4 de Marzo se representaron las dos partes para que las viese la Reina, y bailó la Petra Cámara, echando el resto.

Marzo.—*La picaresca*, zarzuela en dos actos, obra póstuma de Carlos Doncel, con música de Gaztambide y Barbieri, a beneficio de Salas. Cantó la Alboni un aria, y un rondó el famoso barítono Ronconi.

28 Abril.—*Un embuste y una boda*, zarzuela en dos actos. Música de Tomás Genovés.

Mayo.—*El campamento*, ópera cómica en un acto, de Olona y José Incenga.

Estaba en la compañía Antonia Istúriz, discípula de Valldemosa. Era muy apreciada del público.

*Al amanecer*, entremés lírico, de Pina y Gaztambide.

*Los disfraces*, zarzuela en un acto, de Olona (J.) e Incenga.

*Todos son raptos*, zarzuela, de Larra y Oudrid.

En 14 de Setiembre inauguró en el *Circo* sus funciones una nueva empresa, dedicada también a dar exclusivamente

representaciones de zarzuela con la base de la Latorre, la Rizo, Elisa Villó, la Bardán, la Flores, Salas, Caltañazor, González, Calvet y Carceller, que hicieron:

*Tribulaciones*, zarzuela en dos actos, de Rubí y Gaztambide.

*Jugar con fuego* (7 Octubre), la primera de las que se escribieron en tres actos, de Vega y Barbieri, con decoraciones de Luis Muriel. Exito extraordinario. Dijeron los periódicos que el libreto de *Jugar con fuego* no era original, y Vega confesó que, efectivamente, estaba tomado de la opereta *La comtese d'Egmont*, pero reformándola por completo. Esto le proporcionó a Vega un disgusto, porque la empresa, considerando la obra como traducción, quiso rebajarle los derechos que cobraba en concepto de libreto original. El músico también tuvo sus dimes y diretes, a causa de que el pianista Florencio Lahoz compuso y publicó una polka sobre motivos de la zarzuela, y Barbieri, disgustado, no sólo porque lo hubiera hecho sin su permiso, sino por el poco acierto con que, según Barbieri, había realizado la adaptación, publicó un comunicado en los periódicos, poco favorable para Lahoz.

Después de *Jugar con fuego* se hizo también, en tres actos, *El confitero de Madrid*. Fiasco ruidoso. Arderíus figura por primera vez en el reparto, haciendo un papel de último orden.

Terminó el año estrenándose *Por seguir a una mujer*, un juguete de Olona que gustó extraordinariamente y se sostuvo muchas noches en el cartel. Tenía algo de música, cuyo autor desconocemos, y decoraciones nuevas de Muriel, que fueron muy celebradas, sobre todo una, representando la Puerta del Sol vista desde la calle Mayor.

La obra era traducción de un *vaudeville* que luego representaron en Madrid las compañías francesas, titulado *Un monsieur qui suit les femmes*.

El *Instituto* también quería sacarle dinero a la zarzuela, y en Setiembre de 1851 presentó una, titulada *Pepuja la salerosa*, letra de Fernando Bedoya y música de Soriano Fuentes,

por la García, la Sánchez, Campoamor, Ruiz y Benítez, gente poco conocida.

1852. Febrero.—*Circo.*—*Mateo* y *Matea*, zarzuela en un acto, de Rafael Máiquez y Oudrid.

*El sueño de una noche de verano*, zarzuela en tres actos, de Escosura y Gaztambide.

Marzo.—*La Virgen del Puerto*, zarzuela en un acto.

En 4 de Marzo, la empresa, de acuerdo con los autores, suprimió un dúo que Salas y González cantaban en la zarzuela *Tramoya*, pero el público protestó y se armó un escándalo monumental. Gaztambide, presidente de la sociedad que tenía en arrendamiento el teatro, publicó un comunicado disculpando el hecho, y reclamando indulgencia por no haberlo advertido en el anuncio.

Marzo.—*Un novio pasado por agua,* zarzuela en tres actos, de Bretón y Hernando, por la Josefa Rizo, la Adelaida Latorre (1), la María Bardán, Salas, González y Calvet.

15 Abril.—*Buenas noches, Señor Don Simón,* arreglo de Olona, música de Oudrid. Hacía Caltañazor el papel principal. Gran éxito. El original francés se titulaba *Bon soir, monsieur Pantalón.*

*La Hechicera*, zarzuela en tres actos, de Rubí y Barbieri. La primera noche fue recibida fríamente, porque pareció pesada; pero se la hicieron algunos cortes, y gustó más en las noches siguientes.

El tenor Belart dió algunas representacisnes en el *Circo*, y luego salió contratado para Italia.

Junio.—*El estreno de una artista*, zarzuela en un acto, de Vega y Gaztambide.

En 1.° de Julio se despidió la compañía con esta zarzuela, y el resto de la función se completó con las piezas que el público eligió de entre todas las que se habían cantado en la temporada, para lo cual se facilitaba a la entrada una lista o ca-

(1) Era discípula de Saldoni.

tálogo de ellas. Los artistas las ejecutaron sin cambiar de traje de unas a otras. Quizá hubiera una miajita de confusión en las votaciones; peró la fiesta resultó divertida y variada.

Setiembre.—*El secreto de una reina*, de Olona, con música de Gaztambide, Hernando e Incenga.

Noviembre.—*El valle de Andorra*, traducción de Olona, con música de Gaztambide.

En el teatro del *Instituto* se hizo a mediados de Julio de 1852 una zarzuelita en un acto, titulada *Don Pepito en la verbena*, cuyos autores no sabemos quiénes fuesen. Era un apropósito para sacar a escena un tipo que tenía cierta notoriedad en Madrid. Don Pepito se hizo célebre durante el verano de 1851, porque, yendo regularmente vestido, pedía dinero a los transeúntes en las calles, en los cafés y en los paseos públicos, valiéndose de una excentricidad rayana con la sinvergoncería; llevaba una bolsa colgada del cuello, y en ésta un letrero que decía: *Caja de ahorros de Don Pepito*. Tenía tal frescura, que una vez se presentó al gobernador civil D. Melchor Ordóñez, hombre de malas pulgas, pidiendo que le concediese autorización para rifarse. A Ordóñez le hizo gracia el descaro y envió al pretendiente a verse con el Director de Loterías, quien denegó la pretensión, diciendo que no era caso previsto por la ley.

Don Pepito sacaba convites y dinero de las gentes de buen humor; consiguió cierta no envidiable popularidad en la corte, y el anuncio de la presentación del tipo en el teatro hizo que se llenasen las localidades.

1853. Febrero.—*Circo.*—*El dominó azul*, zarzuela en tres actos, de Camprodón y Arrieta.

Abril.—*El Marqués de Caravaca*, zarzuela en un acto y dos cuadros, de Vega y Barbieri. El Marqués de Caravaca era un personaje que salía en *Jugar con fuego*, y como la zarzuela había gustado, quisieron los autores dar un segundo golpe al asunto, y les salió bien la jugada.

Volvieron a tomarla con Ventura de la Vega, diciendo

que el libreto estaba sacado de una comedia de Scribe, titulada *Le nouveau Pourceaugnac*, soltando la bomba *El Clamor Público*. Barbieri salió a la defensa de su compañero, queriendo demostrar en *La Ilustración* que la obra era original; pero casi hubiera valido más haber echado tierra al asunto, porque después de leer el escrito de Barbieri se adquiere la convicción de que *El Clamor Público* estaba en lo justo. La obra fue del agrado del público, y tiene una canción que se hizo popular, cuya letra transcribimos a título de curiosidad:

¡Quién me verá a mí,
con mantilla de encaje de a tercia
salir por *Madrí!*
¡Los domingos subir al Retiro
con botas de raso
luciendo mi pie!
¡Con mi falda, que vaya crugiendo,
de seda *chiné!*
Me echaré pañolón de Manila
con fleco de a vara,
porque haya ocasión
de que pase rozando un buen mozo
y enrede un botón.
¡Quién me verá a mí,
tan compuesta y emperejilada
salir por *Madrí!*

Esta pieza de música se cantó mucho, como verá el lector en el capítulo *Conciertos*.

Mayo.—*Don Simplicio Bobadilla*, zarzuela en tres actos, de magia, letra de Manuel y Victorino Tamayo, música de Incenga, Hernando, Gaztambide y Barbieri. Se presentó en este teatro la actriz Joaquina Lombía.

Junio.—*El grumete*, en un acto, de García Gutiérrez y Arrieta. Quedó de repertorio.

Noviembre.—*La cisterna encantada*, en tres actos, de Vega y Gaztambide, por la Amalia Ramírez, Juana Samaniego, Salas, Caltañazor, el tenor José Font, y Carceller.

1854. Febrero.—*Un día de reinado*, en tres actos, de García Gutiérrez y Olona, música de los Gaztambides (Joaquín y Javier), Barbieri, Oudrid e Incenga.

Los que formaban parte de la Sociedad lírica que estaba al frente del teatro, García Gutiérrez, Olona, Ayala, Valladares y Suárez Bravo, ponían mucho de su parte para sacar adelante la empresa; pero los demás autores no les ayudaban, como Bretón, Hartzenbusch, Rubí y otros, que cooperaban tibiamente a la reorganización de la zarzuela. Esto lo decía la opinión pública por medio de la Prensa.

Mayo.—*Moreto*, en tres actos; de Azcona y Oudrid.

1854.—En Setiembre se reformó la compañía, figurando en ella Salas, Caltañazor; José Font, de primer tenor; Manuel Sanz, de segundo; Calvet y Becerra, bajos; Cubero, barítono; Amalia Ramírez, Teresa Rivas, Clarice y Carolina Di-Franco, tiples; Barbieri, director de orquesta, y José Inzenga, maestro de coros.

Octubre. 1854.—Hizo su salida al teatro la Amalia Ramírez con *El dominó azul*, siendo casi una niña, pues había nacido en 1836, en Baeza. Era hija del teniente coronel del regimiento de Asturias, y fue discípula de Valldemosa y de Saldoni.

El primer estreno fue *Los diamantes de la corona*, de Camprodón y Barbieri, que gustó mucho; y después, con éxito superior, *Catalina*, arreglo de la que había escrito Scribe en francés, titulada *L'etoile du Nord*, con música de Gaztambide. Terminaron el año con *La cola del diablo*, en dos actos, también arreglo de Olona y música de Oudrid y de Martín Sánchez Allú. No despertó entusiasmos.

1855. Enero.—*Haydée o El secreto*, zarzuela en tres actos, arreglo de Ayala y música de Manzochi.

Marzo.—*Mis dos mujeres*, zarzuela en tres actos, de Olona y Barbieri, por la Amalia Ramírez, Carolina Di-Franco y la Bardán, Salas, Caltañazor, Sanz y Calvet.

Mayo.—*La vergonzosa en Palacio*, zarzuela en un acto, de Eguílaz y Fernández Caballero. Recibida con frialdad.

*El Látigo*, periódico satírico de la época, sacó partido del título, y publicó las seguidillas siguientes:

Se dice que en el plazo
de pocos días
nos dará una obra el Circo,
de Luis Eguílaz;
y hay ya quien dice
que, a juzgar por el nombre,
no es verosímil.
*Vergonzosa en Palacio*
diz que se llama;
tal mujer en tal sitio
cosa es muy rara.
Y afirma *El Látigo*
que sólo la concibe
yendo de paso.

Junio.—*Guerra a muerte*, zarzuela en un acto de Ayala y Arrieta.

Agosto.—*La dama del rey*, zarzuela, letra de Francisco Navarro Villoslada y música de Arrieta. No gustó. Se presentó Adelaida Zapatero, ya conocida del público.

21 Setiembre.—*Marina*, zarzuela en dos actos, letra de Camprodón y música de Arrieta. Tuvo el siguiente reparto: *Marina*, Amalia Ramírez (1); *Teresa*, Teresa Fernández; *Roque*, Salas; *Jorge*, José Font; *Pascual*, Ramón Cubero.

Se estrenó una decoración de Luis Muriel.

De la obra, que resultó un éxito, decía un revistero: «El libreto está escrito con notable corrección, versificado perfectamente y no escaso de conceptos elevados y chistes graciosísimos. El argumento es sencillo, aunque conducido con mucho ingenio hacia su desenlace natural. La música es bellísima, señaladamente en algunas piezas, que el público aplaudió con

(1) A quien llamaban *La perlita*.

entusiasmo. La ejecución fue esmerada por la Srta. Ramírez, que cantó admirablemente, y por los Sres. Salas y Font, para quienes resonaron muchas palmadas y bravos.»

Por lo que hace al libreto, parece que nuestros padres se contentaban con poco.

Diciembre.—*El sargento Federico*, zarzuela en cuatro actos, arreglo de Olona y música de Gaztambide y Barbieri, desempeñadas por la Latorre, la Di-Franco y la Fernández, Caltañazor, Sanz, Calvet y Becerra. Otro éxito para la empresa.

Salas era incansable; siempre estaba dispuesto a complacer al público; por eso se le quería tanto. El 30 de Junio de 1855 se indispuso repentinamente la Amalia Ramírez, momentos antes de alzarse el telón para representar la zarzuela *Guerra a muerte*, en un acto, y en defecto de la obra, Salas entretuvo agradablemente al público cantando canciones andaluzas, que se acompañó él mismo al piano, obteniendo una de las mayores ovaciones de su vida artística.

Por aquellos días dispuso una función a beneficio de los enfermos del Hospital de San Jerónimo (1), consiguiendo que tomase parte la Pepa Vargas en un baile compuesto *ad hoc*, titulado *El regreso de la Vargas a España*. Esta bailarina acababa de llegar en aquellos días de una excursión por Europa, donde había conquistado muchos aplausos, principalmente eu San Petersburgo.

1856. Enero.—*El Vizconde*, zarzuela en un acto, de Camprodón y Barbieri.

Marzo.—*Mentir a tiempo*, zarzuela en un acto, de Angel María Dacarrete y Fernández Caballero.

En Abril se le dió un beneficio a Chas de la Motte, porque se hallaba enfermo, y, según parece, en el Hospital.

30 del mismo mes.—Se presentó la Mora con *El sueño de una noche de verano*. Un revistero decía de esta tiple que tenía voz dulce y extensa, figura agradable y buen método de canto.

(1) Iglesia de este nombre, cerrada entonces al culto.

Mayo.—*La hija de la Providencia*, zarzuela en tres actos, de Rodríguez Rubí y de Arrieta.

7 Junio.—Estreno de *El postillón de la Rioja*, zarzuela en dos actos, de Olona y Oudrid, por la Carolina Di-Franco, la Dolores Fernández, Sanz y Caltañazor. A éste le censuraban porque algunas veces pecaba de exageración y chabacanería. También estrenaron en este mes *Gato por liebre*, con música de Barbieri, una extravagancia de mal gusto en que los hombres se vestían de mujer.

En Agosto se dieron por terminadas las representaciones de zarzuela en el *Teatro del Circo*, y la compañía pasó a inaugurar el nuevo local de la calle de Jovellanos.

Por el mes de Noviembre de 1856 se hizo en el teatro de *Tirso de Molina* (Instituto) una zarzuela de Enrique Pérez Escrich, con música de José Rogel, titulada *Las garras del Diablo*.

Teniendo ya la zarzuela su teatro propio, y reconocida por el público su importancia, desistimos de dedicar capítulo especial a este género, ya que en el curso de nuestras *Crónicas* creemos haber conseguido aclarar la historia de su resurrección.

### TEATRO DE LA ZARZUELA

Como el negocio no iba mal, la empresa del *Circo* trató de mejorar el local construyendo un pórtico por la calle del Barquillo, cuya esquina la formaban unas casuchas viejas donde estaban las cocheras propiedad del Marqués de Salamanca. Después pensó construir un teatro nuevo en esta esquina; pero la proximidad del otro le hizo desistir del propósito, y dirigió sus miras hacia sitio más distante.

En Diciembre de 1855, ya se daba por seguro que la empresa del *Circo* iba a construir un nuevo teatro, dedicado exclusivamente a zarzuela, a espaldas del Congreso, entre las calles del Sordo y de la Greda, empezando las obras en 1.° de Enero de 1856, con propósito de que estuviesen terminadas

para Setiembre u Octubre del mismo año. Animaba a la Empresa en este proyecto el buen resultado que ofrecía la explotación del nuevo género, y la consideración de que abonaba al dueño del *Circo*, D. Segundo Colmenares, nada menos que 15.000 duros anuales.

Contaba un periódico que el 11 de Febrero de 1856, reunidos en el teatro del *Circo* los Sres. Olona (hijo), Salas, Gaztambide y Barbieri, firmaron con D. Francisco Rivas una escritura, por la cual se comprometió éste a construir un teatro, con las condiciones que se estipularon, en los solares señalados con los números 2 y 4 de la calle de Jovellanos; también se dijo que Rivas, como garantía del contrato, había recibido 12.000 duros, y que durante cierto número de años cobraría el contratista a prorrata el capital invertido, quedando luego la finca como propiedad de los otros cuatro señores.

El terreno medía 27.702 pies, dedicando 23.000 al edificio, y lo restante para una plazoleta que quedaría delante del teatro, cerrada con una elegante verja. La sala tendría cabida para 3.000 espectadores; el arquitecto era el Sr. Gándara, y la obra había de quedar terminada en el período de nueve meses.

En aquel verano, los Olonas se marcharon a París: Luis, en busca de zarzuelas para traducir, y José, a estudiar por dentro los teatros de aquella capital.

Las obras fueron tan de prisa, que en Setiembre se colocó la pintura del techo, debida a los pinceles de Castellanos y de Tomé; se quitaron los andamios del salón, empapelando sus paredes de papel verde claro, se colocó el entarimado y se comenzaron a dorar los antepechos.

Por fin se inauguró el 10 de Octubre de 1856 con la función siguiente:

1.° Sinfonía de *El Barbero de Sevilla*, compuesta por Carnicer; pieza antigua muy conocida.—2.° *Cantata*, de Antonio Hurtado, con música de Arrieta.—3.° *El Sonámbulo*, zarzuela en un acto.—4.° Sinfonía sobre motivos de zarzuelas, composición de Barbieri, por la orquesta y la banda militar del re-

gimiento del Príncipe.—5.° *La Zarzuela*, alegoría en un acto. Fue un acontecimiento en Madrid.

En Noviembre se presentó al público la Santa María.

El primer estreno de importancia verificado en este teatro se realizó en 11 de Diciembre con *El diablo en el Poder*, de Camprodón y Barbieri, por la Santa María, la Valentín y la Flores, y los Sres. Caltañazor, Calvet, Cubero, Arderíus y José Carbonell, bajo, que hizo aquella noche su *début*.

Diciembre.—*El Esclavo*, zarzuela en tres actos, arreglada del drama conocido *La expiación*, letra de Luis Eguílaz, música de Sánchez Allú y Luis Cepeda.

1857.—Enero.—*Cuando ahorcaron a Quevedo*, zarzuela en tres actos, de Eguílaz y Fernández Caballero.

Febrero.—*El lancero*, zarzuela en un acto, de Camprodón y Gaztambide.

Febrero.—*Fra-Diávolo*, zarzuela en tres actos, de Jerónimo Morán y Sánchez Allú.

12 Abril.—Estreno de *Los Magyares*, de Olona y Gaztambide, por la Di-Franco y Valentín, y los Sres. Salas (*Georgey*), Caltañazor (*Fr. José*), Sanz (*Alberto*), y Arderíus, que hizo el papel de *Beltrán*. Se representó cincuenta noches casi seguidas, lo que hace suponer un buen éxito en aquella época.

La famosa actriz italiana Adelaida Ristori fue contratada por la empresa de este teatro, y dió varias representaciones de su repertorio, comenzando con *Medea*, en 16 de Setiembre de 1857. Después hizo *María Stuard*, *Mirra*, *Pía de Tolomey*, *Rosmunda*, *Camma*, *Fazio*, *Macbeth*, *Francesca de Rimini*, *La locandiera*, *Fedora*, *Giuditta* y *Adriana*. Gustó mucho; en la noche de despedida la arrojaron al palco escénico multitud de flores y coronas. Costaba 26 reales la butaca. Al decir de los que la llegaron a oír, como trágica era superior a Teodora; pero en *Adriana* no llegó a eclipsar la gloria de nuestra modesta compatriota. La obra en que sobresalió, según el parecer de los más, fue *Giuditta*, conocida tragedia de Giacomo Giacometti.

D. Antonio María Segovia dice de ella en *La América:*

«Su vocación ha sido siempre tal, que, retirada del teatro con motivo de su casamiento, ha tenido que volver a la escena por consejo de los médicos, como único remedio contra la hipocondría de que se vió acometida y que amenazaba matarla de consunción.

«¿Cuáles son las cualidades que adornan a la Sra. Ristori? Todas las que constituyen una buena actriz: su figura es agradable, su voz armoniosa, su ademán noble, sus facciones bien proporcionadas, sus ojos hermosos y de mirada penetrante, la cabeza toda bien modelada, el cuello erguido, y con tal busto y tal cabeza, y con su estatura elevada, sin serlo en demasía, dicho se está que en las actitudes clásicas o académicas, de que bien se advierte que ha hecho un estudio particular y profundo, ha de sobresalir notablemente. Mas ni esto, ni la propiedad, ni la buena economía de la acción, la hacen en nuestro sentir tan sobresaliente como la extraordinaria y hasta inconcebible movilidad de su fisonomía, sin caer, ni rozarse siquiera, en el extremo ridículo a que es tan ocasionada la exageración del gesticular.»

Sin embargo de este elogio, Segovia confesó que la Ristori «pecaba contra la naturalidad en ciertos pasajes».

Cuando se marchó la Ristori, volvió la zarzuela a mandar en su casa, y se estrenó (Octubre) *El relámpago*, letra de Camprodón y música de Barbieri. Gran éxito.

Diciembre.—*La roca negra*, zarzuela en tres actos, arreglo de Mariano Pina, con música de José Inzenga y de Mariano Vázquez.

1858. Febrero.—*Una tempestad en América*, zarzuela en un acto, letra de Pedro Niceto de Sobrado y música de Carlos Llorens, el autor de *La batalla de Inkermán*.

Marzo.—*El planeta Venus*, zarzuela de Vega y Arrieta.

La Elisa Zamacois apareció en la *Zarzuela* durante esta temporada, y obtuvo el favor del publico por su buena voz, su hermosa figura y su desenfado. Se hizo tan simpática, que

Isabel II, no habiendo podido asistir al beneficio de esta actriz, la envió al día siguiente unos aretes de brillantes.

Junio.—*Bruschino*, zarzuela en dos actos, traducida al castellano, música de Rossini; por la Mora, Salas, Royo, Salces y Cubero.

*Casado y soltero*, zarzuela de Olona y Gaztambide.

Setiembre. — *La Embajadora*, en tres actos, arreglo de Antonio María Segovia, música del Maestro Auber, por la Santa María, la Mora, la Zamacois, Salces, Fuentes, Cubero y Arderíus.

Octubre.—*Un cocinero,* un acto, de Camprodón y Fernández Caballero.

*La dama blanca*, tres actos, obra postuma del compositor Martín Sánchez Allú. Se dió un beneficio a su madre y hermana.

Noviembre.—*Azón Visconti*, tres actos, de García Gutiérrez y Arrieta, y el *El dominó negro,* de Auber.

Diciembre.—*El juramento,* tres actos, de Olona y Gaztambide. Gustó mucho. La interpretaron: *Baronesa*, la Santa María; *María*, la Mora; *Sebastián*, Caltañazor; *Marqués,* Obregón; *Conde*, Calvet, y *Carlos*, Cubero.

1859. Febrero—*El robo de las sabinas*, de García Gutiérrez y Barbieri.

Dijeron que el libreto estaba tomado do *L'enlevement des Sabines*, ópera cómica de Mr. Emfis.

Abril.—*Un pleito*, en un acto, de Ricardo de la Vega y el maestro Caballero.

Mayo.—*El último mono*, zarzuela en un acto, escrita sobre el pensamiento de una obra de Alfonso Karr, por Narciso Serra. Se desempeñó con el siguiente reparto: *Gregoria*, la Zamacois; *Juan Colchón*, Salas; *Ciego*, Caltañazor; *Sánchez*, Calvet; *López*, Cubero; *Negro*, Galván, y *Duque*, Arderíus.

Se trató en esta época de desterrar el sombrero de copa, substituyéndole por un hongo de forma semejante al chambergo del siglo XVII, pero la moda no hizo buen efecto, y los entu-

siastas de la reforma tuvieron que desistir. Con este motivo, y por ser asunto de actualidad, se representó en la *Zarzuela* una gacetilla lírica, titulada *La guerra de los sombreros*, que gustó mucho. Era letra de Picón y música del maestro Caballero.

Junio.—Aunque ya era conocido del público, salió en este teatro el barítono Modesto Landa con la zarzuela *El Grumete.*

Al teatro de la *Zarzuela* vino, en Julio de 1859, una compañía de ópera cómica francesa, en que figuraban como primeras partes Mmes. Ugalde y Vade, y los Sres. Bearné, Vicent y Rolland. Hicieron *Le Caid, Galathée, Le toreador* (de Adam), *La fille du regiment* (de Donizetti) y otras. Una noche cantó la Ugalde en español *El estreno de un artista,* acompañada por la Montañés, Salas, Calvet y Blasco.

Setiembre. — *Zampa o la esposa de mármol*, arreglo de Serra y Pastorfido a la música de Herold. La representaron la Santa María, la Zamacois, Obregón, Oliveres y Cubero.

Además se hicieron en este mes las tres zarzuelas siguientes, todas en un acto: *La vieja y el granadero*, de Eugenio Sánchez Fuentes y Joaquín Espín y Guillén; *Los conspiradores,* de Frontaura y Javier Gaztambide, y *Una emoción*, de Leopoldo Bremón y el maestro Caballero.

Octubre.—*Entre mi mujer y el negro,* dos actos, de Olona, y *Compromisos del no ver,* de Pina; ambas con música de Barbieri.

Noviembre.—*La vuelta de Columela,* traducción de Manuel del Palacio, acomodada a la música del maestro Fioravanti.

Diciembre.—*Los mosqueteros de la Reina,* arreglo de Juan Ruiz del Cerro, y música de Mariano Vázquez.

Entró la Mora, guapa y de buena voz, a formar parte de la compañía.

## Conciertos.

1850. Enero.—*Circo.*—Gran concierto por Bazzini, primer violín, a *solo*, de las cortes de Florencia y Parma. Tocó: Variaciones de bravura, de Paganini, sobre el tema de *La Molinara*, para violín sin acompañamiento, y *El carnaval de Venecia*, con nuevas variaciones. Tomaron parte en el concierto, como era costumbre entonces, Mlle. Landi, que cantó en francés el aria de *La Favorita*; Mlle. Luchessi, que ejecutó al piano la *Plegaria de Moisés*, de Thalberg, y Gasparini, que tocó en el acordeón la cavatina de *Hernani*. Gasparini era el barítono de la ópera.

Estos artistas dieron un concierto después en el *Teatro del Príncipe*.

Febrero.—*Cruz.*—Se tocó por la orquesta la sinfonía de Mercadante *Los dos Fígaros*, acompañada con la pandereta por Miralles, *primer panderetólogo de Europa, haciendo varios y difíciles equilibrios.*

13 Marzo.—*Circo.*—Aparece el pianista Konstki otra vez, porque había dejado muchas simpatías en Madrid. Tocó una pieza sobre un tema de *Hernani*, y otra sobre motivos de *Atila*. Se completó la función con el cuarto acto de esta ópera y bailes españoles y extranjeros.

Barbieri, que escribía las revistas musicales en *La Ilustración*, dedicó un artículo a Konstki, del que resultaba éste malparado, pues venía a demostrar que el concertista era una medianía, inferior, por lo tanto, a Thalberg y Listz, y no mejor que nuestros compatriotas Albéniz, Guelvenzu y Mendizábal. Dijo también Barbieri, censurándolo, que una misma composición, *Prière du soir*, la había dedicado, en Francia a Madame Jenny Godart-Desmarest, y en España al rey D. Francisco de Asís. Kontski replicó, defendiéndose de los cargos que Barbieri le hacía, y preciso es confesar que tuvo poca fortuna en la defensa. El revistero se firmaba con las iniciales F. B. y como

el pianista pusiese en duda las condiciones que de compositor tenía el anónimo crítico, éste le contestó diciendo: «Retamos al Sr. Kontski a escribir en determinado tiempo, y sujetándose a un jurado de maestros, una *partición* de voces y orquesta con palabras y bases determinadas». Claro es que Kontski no aceptó, porque sabía quién era el crítico F. B.

Mayo.—*Príncipe.*—Concierto por Mr. Magnus, pianista de S. M. el rey de los belgas. Tocó una fantasía sobre *Lucía di Lamermoore*, otra sobre *Hugonotes*, una *tarantela española* y el indispensable *Carnaval de Venecia.* Terminó con una improvisación sobre un tema propuesto por el público.

Julio.—*Circo*—Concierto por el Sr. Szczepanoski, profesor de guitarra que había tocado en las capitales de Europa, y en presencia de la reina de Inglaterra.

Mr. Herman, propietario de los antiguos *Salones orientales* de la calle de la Victoria, inauguró en aquel local unos conciertos dirigidos por Mollberg, con el nombre del *Sarao oriental.* Había querido establecer un café-concierto como el *Café de la Sultana* o los *Conciertos Mussard*, de París; pero una larga serie de dificultades le hicieron desistir de su propósito.

En los conciertos de Mollberg fueron muy aplaudidos los valses *La despedida oriental, El Canto de los Alpes* y *Lágrimas de alegría*, composiciones del director.

En el verano de 1850 se generalizó la costumbre de dar conciertos en los cafés, para atraer concurrencia. Inició la reforma el café de *Neptuno*, de la calle del Caballero de Gracia, donde se cantaban trozos de ópera con acompañamiento de piano; y luego le imitó el café de la plaza del Progreso, que añadió instrumentos de cuerda y coros. Las últimas piezas de estos conciertos eran siempre canciones españolas en que el maestro Iradier salía favorecido. El *Café Español*, establecido en la Puerta del Sol, puso conciertos de piano y bandurria; el café de Amato, calle de Alcalá, concierto por la banda del batallón de Chiclana, y el café del Iris, por la charanga de cazadores de Baza.

En el *Instituto* se tocaba por la orquesta ***La rondalla del sitio de Zaragoza***, de Oudrid, cantada por los ciegos de la calle, con acompañamiento de coros, guitarras y bandurrias, y bailada por todo el cuerpo coreográfico del teatro. Esta rondalla se tocaba y cantaba en varios teatros.

1851. Febrero.—*Variedades*.—Concierto de bandurria por Miguel Echevarría. Tocó una fantasía sobre motivos de *Norma*, otra de *aires nacionales* y la *Jota aragonesa*.

Abril.—Concierto en el salón de descanso del teatro Real (hoy salón del Conservatorio), por Maximiliano Bohrer, *primer violoncello solista del rey de Wurtemberg:* Variaciones sobre *canciones stirias,* un *adagio,* un *rondó* y el *Carnaval madrileño*. Tuvo el concierto varias suspensiones, y luego dió Bohrer otras sesiones en el *Liceo Matritense* de la calle de Capellanes, acompañándole al piano Inzenga y tocando Mollberg el *xilocordium*.

31 Mayo.—*Teatro Real*.—En el beneficio del barítono Barroilhet cantó la Frezzolini, vestida de andaluza, una canción española, *La red de amores,* letra de Romero Larrañaga y música de Espín y Guillén.

Julio.—*Casino de Santa Bárbara,* junto al *Hipódromo*.—Conciertos, en que Spolidoro tocaba el arpa, y el violín Benvenuto y un niño llamado Fortuni.

Noviembre.—*Príncipe*.—Concierto por el violinista alemán Luis Eller. Tocó: Fantasía de *Norma, Aires stirios* y Variaciones.

Diciembre.—*Circo*.—Conciertos del pianista Gottschalk. Tocó: *Los bosques, La danza osiánica, Le bannanier, Jerusalén,* fantasía a dos pianos, con Aguirre; cuarteto de *Lucía,* Gran galop, y *Marcha final* del concierto de Weber (1). Gottschalk estuvo mucho tiempo en Madrid. En Junio de 1852 dió un concierto, también en el *Circo,* en que tocó la sinfonía de

(1) Gottschalk habitó en la calle Mayor, 25, segundo.

*La caza*, a tres pianos, con Miralles y Aguirre, y *El sitio de Zaragoza,* fantasía ¡a diez pianos!

Describía un periódico esta composición en los siguientes términos:

«El primer motivo, por medio del cual trata de expresar el autor el tumulto y el desorden de la ciudad durante los momentos terribles del asalto, consiste en un sinnúmero de escalas cromáticas descendentes, y en octavas, alternando con un canto, cuyo ritmo está marcado por unos acordes fortísimos. A poco se oye una reminiscencia de la *Marcha real,* en tono menor, que trae involuntariamente a la memoria el dolor que se apodera de los sitiados, la angustia indefinible que siente la madre al separarse de su hijo, la esposa del esposo, la joven de su amante, en el supremo instante de acudir los hombres a la brecha, guiados del sentimiento patriótico e irresistible de defender sus hogares, y con ellos los más dulces objetos de su cariño. Estas duras despedidas están determinadas en la *fantasía* por medio de ejecuciones de un efecto inexplicable. Después se oyen a lo lejos clarines que ejecutan la *Marcha real,* que representa a los zaragozanos marchando al combate, cuyo estruendo se anuncia por medio de cañonazos que tambien resuenan a lo lejos. Durante un instante reina un estrépito que va calmando poco a poco, como en señal de que se ha suspendido la lucha. Vuelve a oirse la *Marcha real,* fugada, alternando con la *Jota,* fugada también.

»Momento de descanso.

»Tranquila la ciudad, después de pasado el primer peligro, renace la alegría en los semblantes de los sitiados, cuyo efecto se expresa en la *fantasía* por medio de la *Jota,* varíada, primero *piano* y después *crescendo,* hasta terminar con un *tutti* los diez pianos, durante cuya ejecución brotan torrentes de armonía de un efecto mágico. Después de la *Jota* se reproduce el estrépito, figurando un asalto, por medio de escalas cromáticas descendentes, a las que sigue un juego de armonías imitativas de los clarines. Componen el final la *Marcha real,* fu-

gada, variando de tonos; acordes a *tutti*, y un nuevo *crescendo* de clarines, con los bajos fugados, sobre el tema de la *Marcha real*.

»Lejos de haber confusión en los sonidos, se oyen clara y distintamente todas las melodías, sin que se pierdan ni una nota, ni uno solo de los delicados dibujos con que Gottschalk ha bordado su fantasía, aun a pesar del estrépito producido por la aglomeración de armonías, que unas veces como menuda lluvia, otras como una granizada que cayera con impetuosa fuerza en medio de furioso temporal, llegan a los oídos con pasmosa regularidad. El piano de Gottschalk descuella sobre todos, distinguiéndose de los demás los sonidos que en él produce, como si fuera un instrumento de diferente calidad en su esencia.»

1852. Enero.—Concierto en el *Teatro Real*, por el violinista Eller; Sarmiento y Allú tocaron variaciones para flauta y piano, otras variaciones (era la moda) para cornetín, de Barbieri, por Agustí Mellen, y Mollberg con su *xilocordeón*.

Febrero.—Concierto por el *primer clarinete del Teatro de la Scala* de Milán, Signor Ernesto Cavallini. Tocó: *Fiori Rossiniani*, *Canto griego*, y variaciones sobre motivos de la ópera *Elisa y Claudio*.

Abril.—Belart cantó, con aplauso, *Las ventas de Cárdenas*, que tenía un trozo en francés, otro en italiano, la caña, la rondeña y la jota. Aunque hacía la competencia a Salas, que estaba inimitable en esta canción, gustó mucho.

Junio.—*Jardín Chaplet*.—Fuera de la puerta de Recoletos, que estaba al final de este paseo, se dieron unos conciertos, vocales e instrumentales, en un jardín que, por las referencias de los periódicos, no debía añadírsele el calificativo de frondoso. En los conciertos cantaban en francés Mmes. Baille-Preti y Oberthal, Mlle. Desperarmont y Mr. Garry (1). Los cantan-

(1) Estos cantantes pasaron en Setiembre al *Circo de Paul*, y Madame Baille-Preti cantó en español *La jota aragonesa*, de Florencio Lahoz.

tes, sin ser de primera, no lo hacían mal, y el público pasaba el rato agradablemente. Además del concierto había baile público, juegos de agua, café, fuegos artificiales y tiro de pistola. El Gobernador concedió permiso para que la puerta de Recoletos no se cerrase hasta las doce y media de la noche. El trayecto desde la citada puerta al jardín estaba poco alumbrado, y los periódicos lo censuraban.

Los contemporáneos del autor de estas *Crónicas* recordarán que la música del regimiento de Ingenieros gozaba de gran preponderancia. Vamos, pues, a contar el motivo que la ocasionó. Era Director del Cuerpo de Ingenieros militares, un señor muy aficionado a la música, y deseando que la banda del regimiento que daba la guarnición en Madrid se pusiese a la altura de las entonces famosas de los regimientos austriacos, comisionó al músico mayor Sr. Cascante para que estudiase en Viena la organización de aquéllas, acomodándola a la banda de Ingenieros, cuyo cuartel se hallaba entonces en un caserón que venía a estar en la calle de Alcalá, frente a la de la Reina Mercedes. Cascante trajo de Alemania nuevo instrumental, reformó la banda por completo, y el día 12 de Junio de 1852 se presentó por primera vez ante el público de Madrid a la hora de la lista, que se pasaba fuera del cuartel, bajo las dos líneas de acacias que adornaban la calle; tocaron la marcha del *Profeta*. La lista del regimiento de Ingenieros llegó a constituir un espectáculo gratuito para los aficionados a la música.

Junio.—*Circo*.—Cantó Luisa Santamaría una canción titulada *La bofetá*, compuesta por Salas.

1852. Diciembre.—*Circo*.—Concierto de Mollberg, que tocó el *xilocordeón*.

1853. Mayo.—*Príncipe*.—Concierto de flauta, por D. José María Rivas, acompañado al piano por la Srta. Scott.

En la *Cruz*, el mismo mes, concierto a beneficio de los pobres de Chamberí. Aria de *Jerusalén*, cantada por el Sr. Maimó; variaciones de cornetín por Luigini, acompañándole al

piano Aguirre, y Mollberg tocó al violín unas variaciones compuestas por él, finalizando con un vals de Strauss, en el consabido *xilocordeón*.

Octubre.—*Circo*.—Concierto por el joven Jesús Monasterio, que acababa de llegar de Bruselas, donde había obtenido el premio de honor de aquel Conservatorio. Tocó una fantasía de Beriot, y un andante y tarantela, de Vieuxtemps. En Noviembre repitió el concierto en el Real, tocando una *Fantasía española*, de su composición, y las variaciones del *Carnaval de Venecia*.

1854. Abril.—*Teatro Real*.—Concierto por el violinista Camilo Sivori. Tocó: adagio y rondó de *La Clochette*, de Paganini; fantasía sobre motivos de *Lucía*, y *El carnaval de Cuba*, imitando el canto del sinsonte, pájaro de aquel país. Dió otro concierto en el *Circo*.

1855. Enero.—*Instituto*.—Concierto por el joven violinista catalán Sr. Fortuny. Fue muy aplaudido.

Febrero.—*Circo*.—Amalia Ramírez cantó en un beneficio el famoso *Vals de Venzano*.

En los entreactos de la ópera del *Teatro Real* tocó el concertista de trompa, Signor Cavalli, profesor del Teatro de la Scala de Milán, una fantasía sobre motivos de *Lucía*, y una composición original, titulada *El Eco*.

Febrero.—En el mismo teatro cantó Marieta Spezia, la noche de su beneficio, la famosa canción del *Marqués de Caravaca*, *¿Quién me verá a mí?*

Marzo.—*Cruz*. — *Mosaico instrumental*, compuesto sobre motivos del *Trovador*, por el joven Manuel Fernández Caballero, para orquesta.

Mayo.—*Real*.—Concierto por el pianista húngaro Oscar de la Cinna. Tocó la Gran sonata de Beethoven, acompañado al violín por Rafael Pérez; *Melodías húngaras*, y conciertos de Mozart y de Weber. Decían de él: «Toca con sumo gusto e inteligencia, posee excelente escuela y caracteriza con verdad las obras maestras de los autores clásicos. En su estilo no hay

exageración, ni maneras teatrales, ejecutando el género más difícil en música.»

1856. Marzo.—*Real*.—En un intermedio se tocó la gran fantasía musical titulada *La batalla de Inkermán*, compuesta por Carlos Llorens, músico mayor del regimiento de Asturias, que estaba de guarnición en Valencia. Se tocó la fantasía por la orquesta del teatro y las bandas militares de Madrid, autorizando por Real orden a Llorens para que viniera a dirigir la obra.

1856. Marzo.—Se presentó en el *Instituto*, ya cambiado su nombre por el de *Tirso de Molina*, una compañía de suizos que llamó mucho la atención: «Con sólo sus gargantas, lenguas y labios imitaban toda clase de instrumentos, flautas, violín, arpa, figle, trompa, chinescos, trombón, platillos, clarinete y organillo, produciendo una armonía y afinación asombrosas.»

Junio.—*Príncipe*.—Concierto dado por Jesús Monasterio. Tocó: Fantasía de *I lombardi*, *El trémolo* de Beriot, *Adiós a la Alhambra*, y Fantasía de aires españoles, acompañándole al piano Martín Sánchez Allú.

*Circo*.—En un intermedio cantó canciones nacionales, acompañándose a la guitarra, María Martínez, *la Negrita*.

Noviembre.—*Real*.—Concierto por la joven pianista Eloísa D'Herveil. Tocó: Fantasía sobre motivos de *Oberon, Nocturno* de Dolher, y *El carnaval de Venecia*.

1857. Enero.—*Zarzuela*.—Concierto por Casella y Marchisio. Tocó el primero (violoncello) fantasía de Bellini y galop de Schulof; el segundo (piano), fantasía de *Norma* y *Preghiera* (melodía).

Marzo.—En el mismo teatro.—Cantó el tenor español Flavio (en un beneficio) el rondó final de *Lucia*, con coros y decoración, y *Santísima Virgen María,* romanza de Gordigiani, acompañándose él mismo al piano.

Abril.—*Real*.—Concierto por el pianista Enrique Herz. Tocó: *Quinteto* para piano y orquesta, composición suya; variaciones sobre motivos de *La Favorita*; fantasía militar de *La figle du régiment* y *La californiene*, polka brillante.

Junio.—*Zarzuela.*—Se presentó el panderetólogo José Boix, quien tocaba dos panderetas a un tiempo.

1857. Setiembre.—*Circo de Paul.*—Presentación de Livio Mazza, que tocaba el *órgano melódico.* No sabemos cómo era este instrumento, ni las piezas que ejecutó. Había tocado ya en presencia de la Reina y en casa del duque de Híjar.

La Salvadora Cairón cantó, en un beneficio verificado en el teatro de *Novedades* (Mayo 1858), la famosa canción *Quién me verá a mí.*

En Marzo y Abril de 1859 se dieron en el teatro de la *Zarzuela* seis *conciertos sacros*, organizados por Salas y dirigidos por Barbieri, con una orquesta de 66 profesores, 70 voces y órgano. Para que el lector pueda formar una idea, enunciaremos el programa del primer concierto: Obertura, de *Oberón.* Motete, de Mozart.—Solo de piano, de Gottschalk, por el niño de once años Teobaldo Power.—Aria, de Stradella, cantada por Oliver, con acompañamiento de viola, violoncello y órgano.—Andante con variaciones, de Beethoven, para violín, viola, violoncello y piano, por Monasterio, Arche, Casella y Arriola.—Plegaria del *Moisés*, de Rossini, con coros y siete arpas.—*Stabat Mater*, de Rossini, por la orquesta y coros.

Marzo.—*Príncipe.*—Concierto por la cantante Srta. Bernard y la pianista Eloísa D'Herveil; aquélla cantó *La Juanita*, de Iradier, y ésta tocó variaciones sobre *El carnaval de Venecia*, de Schuloff.

Abril.—*Real.*—En un beneficio cantó el Sr. Llorens *La abaniquera*, canción española, letra de Manuel del Palacio y música de Skoczdopole.

## Coreografía.

El año 1850 es célebre en la historia de la coreografía matritense, porque en él se coloca el período álgido del entusiasmo del público por las cinco estrellas del arte que bailaron en los teatros de la corte: la Pepa Vargas, la Manuela Perea, co-

nocida por la *Nena*, la Petra Cámara, la Guy Stephan y la Sofía Fuoco.

La Vargas estaba en el teatro del *Instituto* (1); la *Nena*, en la *Cruz;* la Cámara en el *Príncipe*, y la Guy Stephan en el *Circo*.

La Vargas conquistaba aplausos frenéticos con el *Ole;* la *Nena*, con *El jarabe gaditano* y la Cámara con *El polo del contrabandista*. La Guy se presentó el 15 de Marzo con el baile de gusto francés, *La aurora*, y después con *El lago de las hadas o Gisela*.

Terminados los compromisos que la *Nena* tenía con la empresa de la *Cruz*, pasó al *Instituto*, y apareció en el escenario de aquel teatro el día 3 de Mayo, con un baile nuevo, compuesto por el maestro Oudrid, *Curra la macarena*.

Dardalla era un empresario que entendía el negocio: reunir en el mismo teatro dos primeras bailarinas, era contar con seguras entradas. El gran acontecimiento se verificó el 28 de Mayo, cuando la Vargas y la *Nena* trabajaron juntas en *La zandunga*, boleras a tres, compuestas por el maestro Hipólito Gondois. Las acompañó el bailarín Atané.

Otro acontecimiento fue el beneficio de la *Nena*, el día 5 de Junio, en que bailaron separadas: el *Ole*, la Vargas; el *Ole*, la *Nena*, y juntas, *Las majas de rumbo*. Baste decir que aquel día no se abrió el despacho de billetes, porque estaban vendidas desde el anterior todas las localidades.

Figuraban en este tiempo la insinuante y picaresca Adela Guerrero, con sus sonrisas, sus quiebros y sus monadas; la Antonia Martínez, hermosa mujer de esbelto cuerpo y admirable musculatura; su hermana Adela, bonita y elegante, de negros ojos y pulido pie; las tres hermanas Guerrero, hijas del maes-

(1) La Vargas nació en Cádiz, el año 1828. A los once años bailaba en Gibraltar; luego pasó a su pueblo natal, a Santiago, Vigo, a Zaragoza y Barcelona en 1843, y apareció en Valencia el año 1849, como primera bailarina.

tro bailarín del mismo apellido; las hermanas Senra, la Conchita Ruiz, la Cubas, la Valle, la Quintero, la Picazo, la Bustamante, la Calleja, la Fontanella y la Romero, alias la *Cuchillera*.

En 1850 bailaba *El ole* en los *Basilios*, con gran aplauso, Rosalía Bustamante.

El 15 de Marzo se presentó en el *Circo* la Guy Stephan con un baile ya conocido, por falta de tiempo para preparar otro: *La aurora*. Luego hizo *Gisela o el lago de las hadas*.

El 15 de Abril fue la salida de la Sofía Fuoco, con *Los cinco sentidos*, en el teatro citado.

El 11 de Mayo trabajaron en la misma noche, aunque no juntas, la Guy y la Fuoco, haciendo aquélla *La Aurora*, y ésta *Catalina o la hija da las hadas*.

En Junio hicieron en una función: la Fuoco, un acto de *Catalina* y otro de *Los cinco sentidos*, y la Guy, *La madrileña* y un acto de *La corte de Luis XIV*, en que representaba el papel del Conde de Richelieu. Entusiasmo indescriptible del público.

Se puso de moda el peinado a la Fuoco. «Este peinado—decía un periódico,—puesto muy en relación con los tiempos de Luis XIV, aparta de la cara el pelo que tanto la adorna, debiendo poseer una belleza superior la niña que tome por modelo la cabeza de la célebre bailarina. Unicamente el calor de estación podrá generalizar una moda que no a todos los rostros favorece.»

El 26 de Junio, en el beneficio del bailarín español Atané, tomaron parte las dos estrellas extranjeras y la Vargas, con la compañía de baile del *Instituto*.

La Vargas y la Cámara dieron algunas representaciones de baile en el *Circo* con la Antonia y la Carmen Martínez, y con Ruiz, haciendo *Las mozas juncales*.

Merece citarse el beneficio de la Guy, en que tomó parte la Fuoco, y el de ésta, en que la otra correspondió con igual galantería; pero superó a todo el beneficio del maestro Skoczdopole, en que bailaron la Guy, la Fuoco, la Vargas y la Cámara,

repitiéndose la función, para cerrar la temporada coreográfica, el 28 de Julió, a beneficio de las dos bailarinas españolas.

La Guy Stephan tenía gracia, voluptuosidad, elegancia; la Fuoco corrección, seguridad. Por las referencias que a ellas hacen los revisteros de la época, se deja traslucir que no eran mujeres guapas como la Cámara, la Vargas y la *Nena*, a quienes no se nombra sino acompañando encomiásticos calificativos de su belleza; sin embargo, aquellas dominaban, sin ningún linaje de duda, el arte a que se habían dedicado.

De la Fuoco decía un periódico, reseñando un baile que se había estrenado en el *Circo:*

«La que se sobrepuja a sí misma en el baile de que vamos haciéndonos cargo (*Céfiro y Flora*) es la Srta. Fuoco, que despliega en él todas las prodigiosas facultades de fuerza en la musculatura, ligereza y gracia que aplaude y admira el público de Madrid; hace pasos nuevos tan originales y difíciles, unos batidos tan ligeros y menudos, que la vista no puede seguirlos; otros lentos, prolongados y variados hasta lo infinito; ejecuta unos molinetes tan sostenidos y tan diversos, y sorprende, en fin, con una diversidad tal de posturas graciosas y dificilísimas, que consigue arrebatar el entusiasmo de los espectadores.»

De la Guy Stephan decía otro diario:

«París, la moderna capital de la Europa civilizada, la corte que puede considerarse como la reina de las artes y de las letras, es su patria. Allí recibió las primeras lecciones de su arte, y allí pudo, más adelante, ponerlas en práctica, para que infinidad de coronas y ramilletes la recompensasen continuamente de las dificultades con que habrá tenido que luchar la que se cuenta hoy en el número de las cinco bailarinas que la Europa admira (1). Londres, Milán, Burdeos y otras ciudades principales han tributado con aplausos de verdadero entusiasmo, un

(1) La Carlota Grissi, la María Tanglioni, la Fanny Cerito y la Sofía Fuoco.

homenaje justo al relevante mérito de la Guy Stephan. Al presentarse otra vez ante el público de Madrid ha hecho alarde de nuevas dificultades vencidas, de pasos tan difíciles como graciosos.»

La época del delirio por el baile se halla comprendida entre los meses de Abril a Junio, ambos inclusive, de 1850. La competencia de la Guy Stephan y la Fuoco, hizo estallar una enconada rivalidad que dividió en dos bandos rabiosos e irreconciliables a los espectadores. Los *fuoquistas* y los *guiyistas* se hacían una guerra encarnizada, cubriendo todas las noches de ramos y coronas de flores el escenario del *Circo*, al punto de que un periódico de aquellos días calculaba en quince o veinte mil duros el importe de las flores arrojadas como se ha dicho, en una temporada que no pasó de tres meses.

Hubo desafíos, rompimiento de amistades, disgustos y desavenencias entre las familias. Los partidarios de la Guy representaban la burguesía, la gente de dinero; los de la Fuoco eran títulos de Castilla, gente de sangre azul; aquéllos llevaban para distinguirse, un clavel rojo en el ojal del frac o de la levita; éstos, un clavel blanco. Tanto se exasperaron los ánimos, que cuando bailaba una de las sílfides, no iban al teatro los entusiastas de la otra. El célebre banquero y hombre de negocios, D. José de Salamanca, arrojó una noche a la Guy una pulsera de brillantes entrelazada en un ramo de flores, hecho que se discutió largamente en los cafés y en las tertulias, y que produjo una conmoción entre los *chismófilos*, como el acontecimiento europeo de más importancia.

Un escritor coetáneo (1) publicó en cierta revista literaria unas redondillas, describiendo el estado de apasionamiento del público por las bailarinas, y condoliéndose amargamente de ello. Copiaremos algunas estrofas para que el lector pueda formarse idea:

---

(1) D. Juan de la Rosa González.

Tirad la pluma, poetas,
y esperad tiempos mejores;
dejad vosotros, autores,
el campo a las piruetas;
id, y del arte en las ruinas
dad sepulcro a vuestra pena,
mientras que invaden la escena
los pies de las bailarinas.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Por eso vivís penando
privados de los placeres,
mientras hay cuatro mujeres
que se enriquecen bailando.
Vates, suspirad aquí
las inventivas amargas
contra la Mena y la Vargas,
contra la Fuoco y la Guy (1).
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
La Nena y la Vargas van
en el baile a competir,
y es excusado decir
si las dos se esmerarán.
Todos los espectadores
están llenos de ansiedad,
porque aquí cada deidad
tiene sus adoradores.
Los de la Nena, *nenistas*
se apellidan muy formales,
y por razones iguales,
los de la Vargas, *varguistas*.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Las dos quitan el sosiego
con su hermosura y donaire:
la Nena, es hija del aire,
la Vargas, hija del fuego.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

(1) Cuando se publicaron estos versos no bailaba la Petra Cámara en Madrid.

Cuando la Vargas levanta
su falda, mirando al cielo,
muestra su pierna modelo (1),
sus brazos y su garganta,
entre aplausos y entre antojos;
al mirar tanta belleza,
una chispa de impureza
refleja en todos los ojos.
Cuando columpia la Nena
su flexible cuerpecito,
y adelanta el pie bonito,
una aclamación resuena;
y ella, entre aplausos mecida,
al público desvanece,
pues con la danza parece
que se evapora su vida.

Toda la Prensa de la época refleja el estado de ánimo del público, que parecía obsesionado por las bailarinas. *La España*, periódico sensato, decía en 20 de Junio:

«En todas las funciones en que toman parte las bailarinas, hay lo que estamos cansados de repetir: aplausos, bravos, ramos, coronas y *¡que se repita! ¡que salga!* La Vitadini y Musich, aunque han cantado muy bien, apenas han sido aplaudidos. ¡A qué tiempos hemos llegado! ¡Para la música, para este arte encantador, nada! ¡Para las piruetas, todo!»

Sin embargo, cuando en Noviembre apareció otra vez la Fuoco en Madrid, el público del *Teatro Real*, olvidando por completo sus entusiasmos del mes de Julio, la aplaudió tibiamente; y eso que la empresa dispuso la representación de bailes a estilo de los que tanto furor habían hecho en el Circo. El 3 de Diciembre se representó *El Diablo Cojuelo*, en tres actos y nueve cuadros, por la Fuoco, la Laborderie, la Villeti, Mas-

(1) El rey de Nápoles había dado un decreto, poco tiempo antes, para que las bailarinas no salieran escotadas, y que vistieran un pantalón de seda sujeto al tobillo.

sot y Dor, introduciendo un *paso español* para la primera bailarina, con música de Gondois. También hicieron *Aureocel o la reina de las mariposas.*

Aunque había pasado el furor por las bailarinas, no dejaban de llamar algo la atención, llevando gente al teatro donde trabajaban; así es que las empresas procuraban contratar alguna de las tres españolas que figuraban como estrellas de primera magnitud: la Petra Cámara, la Pepa Vargas y la *Nena.*

La novedad de 1851 fue la presentación, en el escenario del *Instituto*, de Fanny Stanley, una amazona que estaba conquistando grandes aplausos en el circo de Mr. Tournaire. Guerrero la enseñó en pocos días a bailar el *Ole* y la Prensa hace elogios de su gracia y habilidad.

Después bailó el *Vito gaditano* y *Los marineros de Cádiz.*

La Petra Cámara se preciaba de muy señoril. Enferma repentinamente la *Nena*, que se había anunciado para tomar parte en una función de los *Basilios*, a beneficio de D. José María García, la Cámara se prestó gratuitamente a suplir la falta de su compañera.

La empresa del *Real* pretendía renovar los triunfos que las bailarinas habían obtenido en el *Circo*, y contrató a Fanny Cerito, que tenía una fama europea, para que hiciera el baile en cuatro actos, *Stella o las dos novias*, con la Villeti, la Méndez, la Leblond, Massot y Saint-Leon. El público la recibió bien, pero sin entusiasmo.

La Stanley pasó del *Instituto* a *Variedades*, y el 2 de Setiembre de 1851 se despidió para Londres.

1854. Diciembre.—*Real.*—*La cantinera*, baile compuesto por Saint-Leon y dirigido por Massot, en que tomaron parte la Lammereaux, la Medina y la Méndez. Tenía el baile las partes siguientes: *Paso de la cantinera, Mazurka, Paso de la inconstancia. Vals stirio* y *La Rodroskka.*

De 1853 a 1854 estuvieron en París, contratadas, la Vargas y la *Nena*, y en Alemania la Petra Cámara. También cuentan las gacetillas de los periódicos, que una Pepita Oliva había re-

corrido los teatros de Berlín, Hamburgo, Dresde, Munich y Viena, y ésta debe ser la Pepita Durán, cuyo matrimonio con un caballero inglés fue causa de un ruidoso pleito, promovido entre los hijos de la bailarina, que al parecer estuvo casada primeramente con el bailarín Antonio Oliva. La Pepita nunca figuró entre las estrellas del arte coreográfico matritense.

La Pepa Vargas hizo una excursión por Europa, terminando en San Petersburgo, de donde llegó en Julio de 1885, como ya hemos indicado; y en una función a beneficio de los enfermos del Hospital de San Jerónimo se presentó en el *Circo*, con un baile compuesto para ella, y titulado *El regreso de la Vargas a España.*

Por entonces figuraban la Josefa Rodríguez, bailando en el *Instituto* el *Zapateado de Cádiz*; la Concha y la Lola Ruiz, que bailaban en el *Circo*, y más adelante, el año 1856, trabajaron en el teatro de la *Zarzuela* la Carmen Chavarri, procedente de los teatros de Barcelona y Valencia, y un tal Camprubí, que bailaron *La linda cracoviana.*

Despues de seis años de ausencia, durante los cuales recorrió los principales teatros del extranjero, apareció en Madrid la famosa Manuela Perea, trabajando de Enero a Abril de 1858 en el teatro de *Novedades*, en cuya época salió otra vez de España, contratada para Londres.

Por el mes de Enero de dicho año 1858 vino al *Príncipe* la Guy Stephan, haciendo con un Mr. Paul el baile en dos actos, titulado *El delirio de un pintor*. Aunque ya no causó la expectación del año 1850, todavía consiguió llevar gente al teatro, y la empresa de la *Zarzuela* contrató a esta bailarina en Abril de aquel año.

Para substituir a la *Nena* se contrató en *Novedades* (Mayo de 1858) a Rosa Spert, nueva en Madrid.

La empresa del *Real* puso en escena (Marzo) el baile en cuatro actos, titulado *La Fonti*, para la salida de la primera bailarina Olimpia Priora. Había pasado el furor de las bailarinas.

## Volatines.

Derribado el *Circo de Paul*, sin duda alguna, porque el local no reuniría condiciones de seguridad, Madrid careció de funciones de gimnasia durante la primavera de 1850, y al llegar el verano, un tal Mr. Tourniaire improvisó, para dar este género de espectáculos, en un solar o jardín que existía en la misma calle del Barquillo, un poco más arriba de donde había estado el citado circo de Mr. Paul Laribeau, un nuevo circo, por el estilo del anterior, abriéndolo al público en 17 de Agosto de dicho año.

Allí llamaba la atención la hermosa Florentina Dorfin, montando a la alta escuela la yegua Tagliony, y allí se aplaudía la especie de pantomima titulada *La hija del bandido*, en que Fanny Stanley, otra célebre amazona de quien ya hemos hablado, ejecutaba de pie, sobre un caballo, una escena conmovedora, figurando que defendía a su padre perseguido por los gendarmes.

Conquistó muchas simpatías el clown Casasa, quien el día de su beneficio, 6 Febrero de 1851, decía en el cartel: «Al cabo de tres años que estoy haciendo necedades en los circos de Madrid, al fin me ha tocado una vez tener parte en una función de beneficio, y prometo a los concurrentes que serán tantas las trivialidades que haré, que los que tengan humor alegre se reirán, y los que tengan pesares también se reirán de ver reir a los otros.»

Por fin, Paul Laribeau se decidió a construir su circo *de una manera sólida, decente y cómoda para los espectadores*, según prometía en el anuncio, *introduciendo grandes mejoras, tanto en la obra como en la techumbre de plomo con que había cubierto el edificio*. Se inauguró éste el 6 de Agosto de 1851, con una compañía de monos sabios y perros amaestrados, dirigidos por Mr. Delafioure, y una prestidigitadora llamada Mme. Raggi. Los monos y perros gustaron, y fueron llevados a Palacio, porque la Reina había mostrado deseo de verlos.

Paul titulaba sus funciones *Suarés recreativas*, españolizando el primer vocablo. El local era un paralelógramo alargado, pero que resultaba cuadrado a la vista, y la gente decía que Paul había hallado *la cuadratura del circo.*

Setiembre de 1850.—*Circo Hipódromo*, de las afueras de la Puerta de Santa Bárbara. Se daban por las tardes funciones en que tomaba parte Francisco Hernández, el madrileño, discípulo de Mr. Paul, haciendo bailar con los pies una gran *bola esférica*. Terminaba la función con la pantomima *El sargento Marcos Bomba*.

Por esta época se abrió en la calle de Alcalá, frente a la iglesia del Carmen, un *Anfiteatro gimnástico español*, dirigido por los Sres. Carrasco y Serrate.

Tourniaire trabajó con su compañía en el Hipódromo de las afueras de Santa Bárbara, en la Plaza de Toros, y en una plaza de toretes que había frente al Parador de Salas.

1855. *Instituto.*—Compañía acrobática que hacía la pantomima *El boticario burlado*.

Agosto.—Tomó el *Circo de Paul* un tal José Serrate, *primer artista grotesco*, como director de una compañía ecuestre y gimnástica, en que figuraban Victoria Galán, Juan Vico, y los jóvenes Ronconi y Méndez. Daban en el escenario representaciones de bailes.

Con no menos actividad que la construcción del Teatro de la Zarzuela se estaba levantando un Circo-teatro en la Plaza de la Cebada, y en Julio de 1856 ya se decía que se pensaba abrirlo al propio tiempo que el coliseo de la calle Jovellanos. En efecto, el 22 de Noviembre de aquel año se verificó la inauguración con una compañía ecuestre y gimnástica, bajo la dirección de Serrate, ya conocido del público, y de Mr. Garnier. Trabajaban allí el clown Rafael Díaz; la joven Matilde, que hacía difíciles ejercicios sobre un caballo al trote; Pascual, con sus juegos malabares; Angela, Rosa, Tari, Enrique, Coqui y Víctor.

El local estaba decorado con novedad, aunque no exenta de

mal gusto. El telón era de terciopelo carmesí bordado de oro, y no hacia buen efecto; las galerías de platea y entresuelo formaban un solo anfiteatro, que arrancaba desde casi el centro del patio, variación que no satisfizo al público; los antepechos de los palcos estaban formados por un balconaje de hierro que dejaba ver los trajes de las señoras, y esto sí gustó.

Se estrenó una pantomima, titulada *Los dos amigos heridos ante las murallas de Varsovia, escena histórica, y gran batalla entre polacos y cosacos*.

La empresa no hizo negocio, y cesó a fin de año el *Circo Olímpico de la Plaza de la Cebada*, que con este nombre se le designó al inaugurarle.

Mr. Paul tuvo celos de que otro hubiera querido disputarle el monopolio de este género de diversión, y volviendo a su antigua y reconocida actividad, algún tanto decaída en esta ocasión, reformó su circo de la calle del Barquillo, y trajo una selecta compañía que principió a actuar en los primeros días de Enero de 1857, dirigida por Mr. Carlos Price, con la que vinieron los clows Blondeau, Neitz y Braquet.

Estrenó *El oso y el centinela*, «episodio de la guerra de Crimea, pantomima militar, en la que se representaban combates y evoluciones a pie y a caballo entre los cosacos y las tropas aliadas».

En Febrero sufrió Carlos Price una caída trabajando en la cuerda floja, por lo que se retiró algún tiempo de estos ejercicios, marchando a su país para reponerse. También uno de los Braquet (eran dos hermanos) cayó a la pista desde una altura de ocho varas, y estuvo algunos días sin trabajar.

Isabel II se divertía con las funciones de circo; en 11 de Enero del año citado de 1857 estuvo a ver la compañía de Mr. Paul, y al apearse del coche, saludó afablemente, como era su costumbre, al empresario, y conversando con él, entró en el palco regio.

En Noviembre de 1857 anunciaban Price e hijo, directo-

res de la compañía, que contaban, como aliciente para dar variedad al espectáculo, con 38 caballos.

En Enero de 1858, Carlos Price ejecutaba sobre un caballo una escena titulada *El valentón del Perchel*, en que imitaba el majo, el aragonés y el torero.

Durante los domingos y días festivos de 1857 y 1858, se dieron en la Plaza de Toros algunas funciones de circo ecuestre y gimnástico por los hermanos Buslay, el joven Torras, Mr. Picot y otros. Julio Buslay subió en un *mongolfier*, colgándose por los pies en un trapecio.

El 13 de Junio de 1859 se inauguró el *Circo de Price*, situado al final y en la izquierda de la calle de Recoletos, que entonces no tenía salida a la de Serrano. En el local cabían 3.000 espectadores. Los primeros artistas que trabajaron en este circo fueron: Frank Pastor y la Irma Monfroid, con ejercicios ecuestres; Perelli, montando a la alta escuela y presentando caballos amaestrados; los hermanos Mariani, que ejecutaron por primera vez la *Escalera aérea*, colocada ésta horizontalmente y a gran altura; y por fin la encantadora y simpática María Kennebel, que se hizo popular en Madrid, hasta el punto de que el maestro Cárcar la dedicó una galop, y otro compositor, una polka que se tocaba en todos los bailes públicos. Vino también al Circo Fanny Stanley, pero ya no hizo el furor del año 1851.

En 1859, los concurrentes al *Circo de Price* se habían dividido en dos bandos: uno que era partidario de la Kennebel, y otro de la Monfroid; el empresario sacaba provecho de esta competencia de artistas. Los ejercicios de la Kennebel eran de más mérito; pero la Monfroid era más hermosa, y tenía una figura escultural que procuraba exhibir en todo lo posible.

Julio de 1859.—Se presentó en el *Circo de Paul* una compañía de perros y monos sabios que hacían *La toma de Sebástopol*, «escena militar, exornada con fuegos artificiales, toques de clarines y tambores y demás accesorios».

Agosto.—*Teatro del Circo.*—Compañía anglo-americana

que imitaba las escenas salvajes del Centro de América. Uno de sus individuos saltaba de palco a palco, superando en agilidad al orangután; otro, llamado Franklin, daba 50 saltos mortales seguidos, y, por último, Rochete manejaba con gran facilidad una bala de 53 libras de peso.

## Toros.

Figuraron de 1850 a 1859:

Espadas: Montes, Julián Casas (el Salamanquino), José Redondo (el Chiclanero), Cayetano Sanz, Lavi, Muñoz, Cúchares, el Morenillo, Pepete y el Tato, que toman la alternativa en 1853; Gonzalo Mora, Mendívil y José Muñoz el Pucheta, en 1854; Manuel Domínguez y José Carmona, en 1856, y el Regatero, en 1858.

Banderilleros: Regatero y Bocanegra (1850); Pablo Herráiz y Tragabalas (1851); el Tato y Pucheta (1852); Bejarano (1855); el Gordito (1857); Villaviciosa (1858), con el Galleguito, Muñiz, Minuto, Blayé, Pulga, Mariano Antón y Manuel Carmona.

Picadores: Gallardo, J. Martín el Pelón, Muñoz, Chola, el Habanero, el Coriano, Sevilla, Alvarez, Pinto, Varillas, José Trigo, Charpa, Castañitas; Arce, Juan Fuentes, Francisco Calderón, desde 1851; Sandino, 1852, y Lorenzo Sánchez, 1854.

Montes tuvo la desgracia de sufrir una cogida, saliendo herido de gravedad en una pierna. Fue el caso que al disponerse a dar muerte al primer toro, que estaba muy entero porque se le había trabajado poco, le dió varios pases de muleta; pero el bicho, que se volvía muy ligero, alcanzó al maestro en una de las vueltas, y arrojándolo al suelo, lo recogió por una pantorrilla, suspendiéndolo en el aire y causando al público un espanto indecible; los capotes acudieron inmediatamente, y sacaron al toro, libertando al maestro de otra cogida. El Chiclanero tomó el estoque y la muleta, y con una serenidad y

maestría admirables, despachó al toro de una magnífica estocada (21 Junio 1850).

En la novillada del 23 de Marzo de 1851 fue cogido por el toro, Isidro Santiago Llano (Barragán), y falleció de sus resultas en el Hospital a los pocos días.

El 3 de Mayo de 1852, José Fernández de los Santos (Bocanegra), al salir de una suerte de banderillas, recibió una cornada, de la que murió el día 5 de aquel mes.

El espada Manuel Jiménez Meléndez (el Cano) fue cogido en 12 de Julio de 1852 al dar una estocada al toro. Trasladado a su domicilio, calle de León, 25, se vió que no presentaba caracteres mortales la lesión; pero en el delirio de la calentura se arrancó los vendajes, y se produjo una hemorragia que le causó la muerte el día 23.

Antonio Sánchez Villanueva (Oliva) era banderillero, y en una corrida dada el 29 de Abril de 1855, presenciando la fiesta entre el público, bajó, con traje de calle, al redondel para banderillear un toro, a lo que accedió la Presidencia, por tratarse de un torero de profesión. Al parear fue alcanzado por el toro, y recibió una cornada, de la que falleció al día siguiente.

El picador Carlos Puerto sufrió una cogida el 24 de Junio de 1853, que le causó la muerte.

Domingo Rivera Mayo (el Tuerto) fue cogido por el toro al picar montado en un burro, en una fiesta de mojiganga, y sufrió un golpazo en el pecho, de cuyas resultas murió en el Hospital, cinco días después, el 7 de Enero de 1859.

El espada José Muñoz (Pucheta), más famoso por sus dichos y actos políticos que por su destreza como matador de toros, murió el 16 de Julio de 1856, a consecuencia de las heridas recibidas defendiendo una barricada en las afueras de la Puerta de Toledo, durante la revolución de aquel año.

Montes murió en Chiclana el 4 de Abril de 1851, víctima de unas calenturas perniciosas, y el Chiclanero falleció en Madrid en la calle de León, núm. 24, el 28 de Marzo de 1853, a causa de una grave afección al pecho. En la corrida del 5 de

Abril siguiente salieron enlutadas las cuadrillas, en señal de duelo, lo que les valió un aplauso unánime de toda la plaza.

Cuando se casó la hermana del Rey D. Francisco de Asís con el Príncipe Adalberto de Baviera, asistieron, el 16 de Enero de 1859, a una corrida de novillos, y habiendo demostrado su sentimiento por no ver la mojiganga, a causa de haber llegado tarde a la fiesta, la empresa ordenó que aquella se repitiera, con gran contento de los Príncipes y aplauso del público.

Febrero 1850.—En una corrida de novillos se presentó un camello, propiedad de Félix Jiménez, vecino de Cabra, y el dueño montado en el para los madrileños raro animal, picó uno de los embolados de la corrida, suerte que ofreció pocos lances.

En el *Diario de Madrid* de 25 de Mayo de 1851 aparece el siguiente comunicado curioso:

«Habiendo llegado a noticia del picador Andrés Hormigo que el de igual clase, José Muñoz, anda vertiendo ideas contra la opinión del que suscribe, éste está muy pronto a encerrarse en las Plazas de Madrid o Aranjuez a trabajar una corrida de las ganaderías que la empresa determine, y entonces el público podrá juzgar quién es más picador, trabajando los toros a palo seco en toda regla, tomando la suerte en las tablas, tercios y medios, y castigando según el arte previene.

»El picador Hormigo se sujeta al favor de un público tan inteligente, y el producto del que pierda será destinado a los establecimientos de beneficencia.

»Es muy extraño que un lidiador que vive del arte trate de perjudicar la opinión de un compañero; y la honra de un funcionario público está en la plaza, en la cabeza del toro y en el fallo dé un público inteligente.»

Iban haciéndose tan populares las zarzuelas, que en la Plaza de Toros se presentaron dos mojigangas tomadas de asuntos de aquellas obras líricas: una sobre *Escenas en Chamberí*, y otra sobre *Jugar con fuego*.

En Mayo de 1851 exhibió Mr. Brice, en el solar del derruído Circo de Paul, en la calle del Barquillo, una colección de fieras, y en Setiembre echó a luchar algunas de ellas en la Plaza de Toros. Una pantera de Ceylán con ocho perros de presa, de dos en dos; una hiena del Cabo de Buena Esperanza, con cuatro perros, también de dos en dos; y un león del desierto de Sahara con un toro, llamado Cariñoso, de la ganadería de D. Vicente Martínez, de Colmenar de Oreja. El domador era monsieur Sentenach.

Agosto de 1851. — Se presentó en la Plaza de Toros una cuadrilla de indios, negros y pegadores portugueses, bajo la dirección de Francisco Rodríguez Alegría, torero sevillano. «El singular y temerario arrojo — decía el cartel — con que ejecutan las suertes de lancear a cuerpo descubierto a los más bravos toros; la lucha que sostienen con ellos los portugueses a brazo partido, hasta rendirlos y sujetarlos, y la maestría con que el caballero portugués, Antonio de los Santos, maneja el caballo y quiebra rejoncillos, constituyen un espectáculo enteramente nuevo, causando la admiración de los concurrentes.» Los indios y portugueses trabajaban a pitón embolado, y al toro lo mataba un torero de la cuadrilla española.

Una Sociedad de aficionados, titulada *La lid taurómaca,* celebraba particularmente corridas de becerros, no sabemos dónde, y dió una en Setiembre de 1854 en la *Plaza de Toros,* a beneficio de los heridos en las barricadas de la revolución de Julio.

El público tenía afición a las corridas con división de plaza, y se dieron algunas en esta década. En la que se verificó en Setiembre estoquearon en plaza dividida José Rodríguez (Pepete) y José Muñoz; y en plaza entera, Francisco Arjona Guillén.

En esta década consta que hubo los siguientes toros, llamados *de banderas:*

12 Abril 1851. — *Vinatero*, de Romero Balmaseda: tomó 26 varas y le mató el Chiclanero.

25 Junio 1854.—*Leoncito*, de Cabrera: tomó 26 varas y le mató Cayetano Sanz.

20 Setiembre 1857.—*Gitano*, de Aleas: tomó 27 varas y le mató Cúchares.

## Variedades.

1850.—Lo que había sido iglesia del convento de los Basilios, calle del Desengaño, entre Valverde y Barco, fue convertido en un salón de recreo, donde se exhibían vistas, figuras de movimiento, cuadros disolventes y fuegos *chromatrópicos*. El espectáculo tenía el nombre de *Poliorama*.

En la *Galería topográfica* del Paseo de Recoletos, de la que ya hemos hablado, se rifaban regalos entre los concurrentes. Después puso vistas de sucesos de actualidad, como las batallas de la guerra de Oriente. Terminó esta Galería el 29 de Junio de 1856, por causa del derribo del edificio, en cuyo solar se construyó la Casa de Moneda.

El *pez inteligente* se enseñaba en la calle de Peligros, número 3. Decía el anuncio (Febrero de 1850): «Este pescado interesante entiende las palabras y obedece a la voz; ejecuta diversos ejercicios y responde a todas las preguntas que le dirige su amo, siendo lo más admirable que el Sr. Menay le hace pronunciar la palabra *papá*. No se mantiene más que con peces, comiéndose cada día 30 libras.»

Febrero 1850.—Exposición de animales: orangután, zorra y tortuga, en la calle del Olmo, núm. 20. Cuatro cuartos la entrada.

Cuadros disolventes, Alcalá, 10.

1851.—En la calle del Príncipe, núm. 5, principal, se exhibió un gigante de veintiséis años, que tenía 11 palmos y medio de altura y pesaba 16 arrobas; era natural de Alzo (Guipúzcoa) y se llamaba Joaquín Eleizegui.

1858. Abril.—Exposición de figuras de cera en la calle de Alcalá, edificio del ex-convento de las Vallecas, esquina a la

calle de Peligros. Entrada, 2 reales, con opción a una rifa de objetos de cera, imitación de todo género de frutas.

Junio.—Se exhibía una momia egipcia en el Postigo de San Martín, núm. 17.

Paul trajo a su circo, en Enero de 1854, un prestidigitador, Mr. Gilardi, con lo que consiguió dar variedad a las funciones. La noche que éste trabajaba, ponía el empresario en el cartel *soirée misteriosa*. En Setiembre trajo otro, Mr. Robes Bousignes, y un ventrílocuo llamado Bonilla, discípulo de un tal Tapia, que se hizo muy célebre en Madrid, aunque no sabemos que se presentase en ningún teatro. Tapia, además, cantaba con mucho gusto canciones andaluzas, y compuso algunas que no llegó a escribir, de suerte que desaparecieron con él. Pertenecía a una distinguida familia de esta corte.

Otro prestidigitador vino al *Príncipe*, en Junio de 1857, Mr. La-Roche Lambert, en unión de la Sra. Lola Cabanyes (española). Dieron cuatro sesiones de sonambulismo, magnetismo a distancia, catalepsia cadavérica y transmisión del pensamiento.

No estuvo afortunado en las experiencias de magnetismo, y el público le obsequió con una silba estrepitosa.

En 1859 se presentaron dos prestidigitadores: en el *Príncipe*, Vicenzo Mancero Bonanno, y en el *Circo*, Rafael Macaluso.

Julio de 1857. Trabajó en el Circo de Paul el ventrílocuo Sr. Myr.

Agosto de 1858.—Teatro de *Tirso de Molina*. Magia egipcia por el prestidigitador Sr. Bosco.

Con motivo del nacimiento de la Infanta Isabel, se celebró en la Plaza de Toros (Febrero de 1852), una fiesta que se denominaba *Justas y torneos*; éstos se verificaron entre seis bandas, que se componían de cristianos (*sic*), sarracenos, templarios, griegos, ingleses, y escoceses, luchando por grupos en esta forma: cristianos con moros, templarios con griegos y escoceses con ingleses. Primeramente hicieron evoluciones al galope, saltos de vallas, carreras de cintas y luchas romanas; después,

formados en ala, rompieron lanzas unos bandos con otros del modo que queda expuesto y, por último, el jefe de los cristianos justó con el de los moros, venciendo, como era lo lógico, y se iluminó la plaza con luces de bengala.

Parece que la fiesta resultó rayana en mogiganga.

Mayo de 1852.—En el *Instituto* exhibió José Piantanida unos muñecos autómatas, con los que se representó la comedia de magia *Marta la hechicera.*

Julio del mismo año, en el *Circo de Paul*: el *microscopio fotoeléctrico*, por el profesor de mecánica Mr. Lambert, quien dió a conocer la luz Drumont, con la que iluminó algunas noches la calle del Barquillo.

Mayo. Se verificó una gran función de fuegos artificiales en el patio del Retiro, que estaba delante de lo que es Museo de Artillería, exponiendo los adelantos del arte D. Joaquín Minguet y D. Vicente Llorens, conocido por Ponent. Las sillas, 8 reales; la entrada general, 4.

Olona contrató para la *Cruz* (Marzo 1854), y parece que tuvo acierto en ello, una compañía, dirigida por Mr. Keller, para hacer *Cuadros mímico plástico aéreos.* Presentaron, entre otros muchos, *El triunfo de Galatea*, *Lluvia de oro*, *Batalla de las Amazonas*, *El hambre*, *La reina de las flores*, *La Crucifixión* (de Rafael), *El suspiro del Salvador* y *El descendimiento de la Cruz* (de Rubens).

En Enero de 1852 se había exhibido en este teatro el *Panorama del Misisipí*; un lienzo que tenía cuatro millas de largo y que iba pasando a la vista del espectador.

1854 Mayo. *Exposición óptica*, vistas copiadas del natural por el profesor, Mr. Nicolino Calyo: Sevilla, Granada, Wáshington, Nueva York etc. La exposición estaba instalada en el piso bajo del Ministerio de Fomento (hoy derruído), en la calle de Atocha, esquina a Relatores.

1856. Setiembre.—Poliorama y polistereorama. Gabinete de óptica recreativa. Colección de vistas de ciudades y paisajes. Carretas, 18, principal. Entrada, dos reales.

1857. En Mayo volvió a exhibirse en la casa de la Platería de Martínez el antiguo *diorama* con la vista del Monasterio del Escorial. Allí concurrió el autor de estas *Crónicas*.

1857. *Circo de Paul.*—Cuadros disolventes.

La aerostación tenía también sus partidarios.

Febrero de 1850.—Se anunció para subir en la Plaza de Toros el globo de Mme. Arban; pero se estropeó el aerostato, y se suspendió la función, realizándola poco tiempo después un hijo de Madrid, llamado Mieg, en un globo que estaba formado por 940 varas de lienzo.

Abril 1850.—Mr. Grellón hizo varias ascensiones en un mongolfier, en el solar del antiguo *Circo de Paul.*

Enero 1851.—Los ingleses C. Clifford y A. Goulston anunciaron que iban a subir en el globo *Royal Cremorne and Normandie*, montados en un caballo vivo; pero después de haberlo anunciado varias veces, no se pudo verificar la ascensión.

Noviembre 1851.—Mr. Adrián Ranchón efectuó varias ascensiones, en tres globos unidos, realizando la fiesta en el patio grande del Retiro, delante del actual Museo de Artillería.

Se exhibían por Navidad funciones de *Nacimiento* en los locales siguientes:

Teatro de la *Cruz*.

Salones de *Capellanes*.

Teatro del *Numen* o de San Fernando, calle de Jesús y María, núm. 28.

Teatro del *Recreo*, plazuela de las Descalzas.

Teatro de la *Unión*, calle de Toledo, frente a la Plaza de la Cebada, casa que se quemó en 1854.

Teatro de la *Plaza de Antón Martín*, esquina a la calle de San Juan.

Teatro del *Recreo*, en el Pasadizo de San Ginés.

El antiguo teatro de *Buenavista* se alquilaba para funciones de aficionados, y se abría al público por Pascuas de Navidad para presentar el *Nacimiento*. Se dió al local entrada por la calle de Silva.

En el teatrito del *Recreo*, en la plaza de las Descalzas, además del *Nacimiento*, se representaba un baile mágico, titulado *Chivatón en la selva encantada*, del que conservamos el más grato recuerdo, y que era el encanto de los chicos en aquella época.

Café de *San Antonio*, calle del Pez, núm. 1. Por un real se enseñaba un diorama; la entrada solía ser gratis para los parroquianos.

Terminó el año 1859 con la presentación, en el teatro de *Tirso de Molina*, de la *compañía mímico-danzante de niños florentinos*.

Noviembre de 1851.—En la Carrera de San Francisco, número 8, se construyó un *Circo de gallos*. Entrada, 2 y 3 reales. A los abonados se les regalaba un ejemplar impreso del Reglamento aprobado por la autoridad.

En Febrero de 1858 se anunciaba el *Circo gallístico de Recoletos*, calle de este nombre.

Agosto de 1852.—*Juego de pelota* en las afueras de la Puerta de Santa Bárbara. Grandes partidos de tres navarros con tres vizcaínos. Figuraban como principales José Muguruza (Catanar), y Felipe Rodríguez (el Barquillero). La entrada, un real; había ambigú.

Durante esta década aparecen anuncios de juego de pelota en el punto citado y en el jardín del Ariel, Paseo de la Castellana, hacia lo que hoy es calle de Fernando el Santo. La entrada aquí costaba una peseta. En Abril de 1859 jugaban partidos *a ble*, Pello a mano, contra el Barquillero a guante y el Tolosano a mano.

Hubo *Carreras de caballos* en Mayo y Octubre de 1850. En estas últimas corrieron *Ibrahym*, del marqués de Bedmar; *Nape*, de D. Pedro Britggs; *Clementina*, de D. Ignacio Figueroa; *Capricho*, del conde de Salvatierra; *Musulmán*, del señor Marchessi, y *Alcalde*, del duque de Riánsares. Ganó los premios primero y segundo *Clementina*; el tercero, *Musulmán*, y el cuarto, *Alcalde*. Asistió la Real familia.

Lucieron vistosos y elegantes trenes la duquesa de Alba, el conde de Salvatierra, el joven marqués de la Vega de Armijo, la duquesa de Frías, la condesa de Villa-Gonzalo, la de Vilches, la señora de Ceriola y la duquesa de Fernán-Núñez que se presentó con un coche a la Dumont, con dos postillones y cuatro hermosas yeguas coronadas de rosas.

1854.—Carreras de Mayo—Se corrieron caballos de los duques de Riánsares, San Carlos y Alba; de los marqueses de Bedmar y de Villamejor, y de D. José de Salamanca.

Ganaron: *Cerrito* y *Lila*, de San Carlos, y *Almansa*, de Salamanca.

1856. Mayo.—Asistieron los reyes y el general Espartero. Ganó los tres premios que se ofrecían D. José de Salamanca con sus magníficos caballos.

Octubre.—También asistió la reina, y ganaron los primeros premios los caballos de Salamanca y Bedmar.

1858. Mayo.—Según los revisteros, las carreras de caballos se aclimataban con gran dificultad en Madrid, ofreciendo poca animación, pues casi siempre figuraban los mismos nombres entre los socios que se disputaban los premios: el duque de Alba, el de Fernán-Núñez y D. José de Salamanca.

Este, decían, presenta buenos caballos; pero, sobre todo, tiene un gran *jockey*.

### Bailes públicos.

Mr. Paul Laribeau, que se había quedado sin circo, se unió con D. Antonio Hermán, dueño de los *Salones orientales* o *Pasaje de la villa de Madrid*, hoy de Mateu, entre las calles de Espoz y Mina y Victoria, y dieron grandes bailes de máscaras durante los meses de Enero y Febrero de 1850, en aquel amplio local, decorado con elegancia, en competencia con los que ofrecía el *Café del Iris*, de la Carrera de San Jerónimo. Aquí se colocaron muchos espejos, que era la moda, yse llamó al

Sr. Arche para que dirigiera la orquesta. En ambos bailes costaba la entrada 20 reales.

En Agosto de este año se estableció un *baile serio* en el *Parador de Sierra,* que disponía de un magnífico salón cubierto, y además presentaba ejercicios de gimnasia, todo por la modesta cuota de un real. Había otro baile público en el *Parador de la Cruz*, junto a la Puerta de Atocha; un real billete.

Al año siguiente, en 1851, abierto al público el *Teatro Real*, se aprovechó tambien para dar bailes de máscaras, habiendo unido la platea y el escenario.

La sala de descanso que hoy corresponde al Conservatorio se utilizó también para baile, y así había dos al mismo tiempo con sus correspondientes orquestas, una dirigida por un tal Pérez, y otra por Mollberg. El director de todo era Espín y Guillén. La entrada 30 reales.

En la *Cruz* también se dieron bailes de máscaras, a 14 reales billete.

En ambos coliseos se bailaba rigodón, vals, polka, redova, mazurka, schotisch, varsoviana y gran galop infernal para terminar.

Este año de 1851 había bailes de máscaras en la Carrera de San Francisco, núm. 8; en el *Liceo Matritense*, calle de Capellanes, núm. 10, y en la *Plaza de Toros*, por la tarde. Aquí las máscaras, es decir, las personas disfrazadas, entraban de balde; pero los que iban sin disfraz pagaban 2 reales, teniendo opción a sentarse en los tendidos y gradas.

Se ofreció el aliciente de cucañas con un jamón y dos docenas de chorizos, y fuegos artificiales por el pirotécnico Abdón Domínguez.

En el baile de piñata del *Teatro Real* se sortearon 20.000 reales en onzas de oro, divididos en tres lotes. En el de la *Cruz* se introdujo en 1851 la novedad de un juego que hizo concurrir mucha gente. Veamos cómo lo describe el anuncio:

«A las tres y media en punto de la mañana empezará el juego de los *huevos perfumados*. Este consiste en colocar en

cuatro puntos distintos del salón igual número de mesas: en cada una habrá un huevo lleno de agua de colonia u otro perfume agradable, con el objeto de que al romperse proporcione grato olor. Las señoras, a quienes se dedica este juguete, formarán cuatro círculos alrededor de las mesas, y en primera línea, alternando entre sí, vendados los ojos con un antifaz, a diez pasos distantes del objeto, marcharán con dirección a la mesa, llevando un macito en la mano con el fin descargar un solo golpe sobre el huevo, a distancia de una vara.

»La señora que consiga romperlo, obtendrá por el mérito del acierto un décimo de billete de la Lotería que se ha de sortear el 13 del presente, y que recibirá en el acto, y además una fineza en el ambigú hasta el importe de 100 reales.

»Concluída esta diversión, desde los puntos que designe la autoridad, se romperá una lluvia de caramelos de rosa, y entre ellos, seis contendrán los números de igual cantidad de décimos para el expresado sorteo de la Lotería moderna.»

Costaba diez reales el billete personal.

Mr. Paul, que era hombre aprovechado, utilizó su *Circo* para dar bailes de máscaras, y en Enero de 1852 se inauguraron aquí las primeras reuniones de este género, que en el transcurso de los años llegaron a hacerse famosas.

Los bailes públicos del *Circo de Paul* consiguieron hacerse populares entre modistas, estudiantes y demás gente alegre.

La empresa los titulaba *Soirée madrileña.*

En 1856 dirigía la orquesta D. Narciso Maymó, quien después fue músico mayor de la banda de Ingenieros militares.

1855. Abril.—Aparece por primera vez en los anuncios el baile público del *Jardín del Ariel*, Paseo de la Castellana, pasado el sitio donde hoy está la calle de Fernando el Santo. Entrada, un real.

Había otro baile en el *Jardín de Estrada*, en el Paseo de Recoletos, frente al Banco Hipotecario. Se destinó también a esta diversión el teatrito de *Buenavista* por una sociedad que se titulaba *El Ramillete.*

En 1856 aparece el famoso baile *La Camelia*, en el Paseo de Recoletos (Jardín de Estrada).

1857.—*La Juventud artística*, sociedad de baile establecida en la Ribera de Curtidores, núm. 10, «donde podían satisfacer su deseo los aficionados a los bailes de buen tono». Así decía el anuncio.

En el *Teatro Real* seguían dándose bailes de máscaras, con escogida concurrencia. La decoración del escenario se hizo nueva en 1857, pintada por Eusebio Lucini, en igual forma que la sala del teatro, presentando los mismos órdenes de palcos con sus molduras y demás adornos. Se puso una lucerna en el escenario; el ambigú en el pórtico y vestíbulo de la plaza de Oriente; y se facilitó gratis el guardarropa. La orquesta estuvo dirigida por el Maestro Skoczdopole, y el billete costaba 22 reales.

También se daban bailes de máscaras en el teatro del *Príncipe*, a 12 reales billete. El ambigú, servido por el famoso Perona, y la orquesta dirigida por Luis Cepeda.

Estaban de moda en París y Londres unos rigodones que se titulaban *Lanceros*, y se introdujeron en los salones de Madrid, por haberse bailado en casa de la condesa de Montijo. Se hizo una edición con la explicación de las figuras interlineada en la música, por el maestro de baile D. Antonio Miquel.

También cayó en gracia (1858) una redowa del pianista Dámaso Zabalza, titulada *Mi Juanita*.

Había predominado durante muchos años el rigodón entre la gente de buen tono; pero en la década anterior se puso de moda la *polka* y sus similares el *vals*, la *redowa*, la *mazurka* y el *schottis*. El rigodón era una variante de las antiguas contradanzas, y Bretón de los Herreros se burló de este baile en un romance muy conocido, cuando dice:

El baile de sociedad,
¿merece este nombre? No,

bien que lo llamen así
los tontos de profesión.
Lo que fue danza animada,
insulsa parodia es hoy,
o ridícula fatiga
sin placer ni diversión.
¿Qué sustancia, don Remigio,
saca usted de un rigodón,
arrastrando el pie dengoso,
ora adelante, ora en pos?
Miradlos: ellos y ellas,
más serios que un facistol,
danzan como si danzaran
así, de orden superior.
Apenas el aire agita
la leve falda de *gro*,
o de un zanquilargo *fraque*
el escurrido faldón.
Si Laura te da una mano,
lo hace... por amor de Dios,
y con guante, y de los cinco,
tres dedos sisa el pudor.

Vino la polka, y sin abandonar el rigodón, se hizo aquélla dueña de los salones, porque el género resultaba más del agrado de los jóvenes.

Decía Barbieri en un artículo publicado en Febrero de 1853:

«Si me propusiese hacer la apología del baile moderno, ¡cuánto podría decir en contra del célebre romance de Bretón de los Herreros! Aquella Laura, no sólo da la mano, sino que se estrecha íntimamente contra el seno de su galán, y reclina su pura y delicada frente sobre la clavícula de él; aquellas figuras *sin espíritu y sin voz*, giran, saltan y se mecen voluptuosamente, con la más completa independencia de etiqueta. Aquellos bailes que hacían desear al poeta

... el brioso *bolero*
y la *jota* de Aragón,

y el *fandango* saleroso
y el *polo* jaleador,

han sido sustituídos por otros que, si bien no llegan con mucho a tener la poesía oriental de nuestros bailes populares, tan llenos de ligereza y gracia, en cambio tienen más franqueza y atractivos *más positivos* en su autorizado *sans façon*».

Barbieri confiesa que había bailado y bailaba, «acusándose de este pecadillo que pesaba sobre su conciencia».

Se lamenta de que en España no se hubiera dado toda la importancia debida a la música de bailes, haciendo venir del extranjero la compuesta por Strauss, Lanner, Musard y Bosissio, y tributaba un elogio al maestro Juan Molberg, cuyas dotes artísticas eran relevantes para el género. «Las composiciones de Molberg—decía—son siempre graciosas y juguetonas, y no pueden escucharse sin percibir aquel movimiento nervioso precursor de la danza.»

En Febrero de 1859 se dieron en el Teatro Real *bailes coreados*, es decir, que las piezas de baile se acompañaban con un nutrido coro de ambos sexos, y, para que hubiese más ruido, una banda militar. Dirigía la música el maestro D. Leandro Ruiz.

En *Capellanes* alternaban dos orquestas, dirigidas respectivamente por Cascante y Maimó, de modo que los concurrentes podían estar bailando sin cesar toda la noche. En un baile de beneficencia tocó al violín Andrés Fortuny unas variaciones sobre *El Carnaval de Venecia* y una polka compuesta por él, titulada *Mi Pepita*, para hacer *pendant* con *Mi Juanita*, de Zabalza.

En el verano de 1859 se inauguró el baile público del *Jardín del Tivoli*, situado donde hoy el *Hotel Ritz*. Era de la fábrica de chocolates de la *Compañía Colonial*, y además de baile, había *cuadros disolventes*; espectáculo adecuado para un baile que se efectúa de noche en un jardín.

A fines de esta década seguían funcionando *Capellanes* y

*Paul*, los dos grandes y famosos salones que se disputaban la predilección de la gente joven.

*Cuarto período.—1860 a 1868.*

TEATRO DEL PRÍNCIPE

Seguía en Enero de 1860 de primer actor D. Manuel Catalina, y como es lógico suponer, hizo que viniera de primera actriz D.ª Matilde Díez, cuya circunstancia quizá perjudicase a ésta, pues como aquel reunía muy limitadas condiciones dentro del arte a que se había dedicado, los escritores dramáticos no podían confiarle todo género de papeles, contando con que, como director, había de desempeñar siempre el de protagonista, y, por lo tanto, el éxito de las obras tenía que aparecer más dudoso de lo que en condiciones generales ofrece este linaje de producciones. Además, el trabajo de Matilde se deslucía teniendo al lado un galán que no sabía dar realce à los papeles, cualquiera que ellos fuesen, sino que necesitaba, para salir medianamente airoso, comedias o dramas en que hubiera tipos especiales ajustados á su carácter. Julián Romea era el galán que Matilde necesitaba, y el Destino, quizá aconsejado por Apolo, los unió en matrimonio; pero las diferencias de genio les separaron, en perjuicio del arte escénico.

Matilde hizo su primera salida el 12 de Marzo de 1860, con *La escuela de las coquetas*, obra en que estaba inimitable, dicho sea sin intención malévola.

Abril.—*Por derecho de conquista*, comedia nuevamente arreglada para Matilde por el actor D. Manuel Catalina. Al imprimirla, el traductor puso algunos datos biográficos suyos, con su retrato en busto, por lo que los periodistas le tomaron el pelo, y uno dijo en una gacetilla:

Si llega este caballero
a escribir original,

dará su retrato entero
de tamaño natural.

*Los infieles*, comedia en tres actos, de Narciso Serra y Luis Mariano de Larra. Está inspirada en un *vaudeville* de Paul de Kock.

*La luna de miel*, de Coupigni, escrita con sensatez, como todo lo de este autor, pero con poca novedad. Muy bien estuvieron Manuel Catalina y la Pepita Hijosa.

Lo empresa del Príncipe tronó, y con motivo de la clausura del teatro, Catalina y Matilde publicaron sendos comunicados en la Prensa, echando la culpa a la empresa, a los autores y al público; pero es lo cierto que no había en Madrid, con tres compañías cómicas, una qne se pudiera llamar completa. Teodora con Valero, Matilde con Catalina y Romea con la Berrobianco. Ni Valero ni Catalina eran buenos galanes, cada uno por su especial condición, y la Berrobianco distaba todavía mucho de ser una primera dama. Con estas tres parejas había elementos para formar una buena compañía; pero nada más; así es que el público demostraba su protesta no acudiendo al teatro, y carecían de razón los comunicados de Matilde y de Catalina. Cada palo que aguante su vela.

En la temporada de 1860 a 1861 aparecen en este teatro Teodora, la Alvarez, la Marín, la Boldún, Perico Delgado, tres Calvos (José, Rafael y Ricardo), Mariano Fernández, Pastrana, Casañer y Alisedo.

1861. Enero.—Para conmemorar el natalicio de Calderón se representó *Bien vengas mal si vienes solo*. Hartzenbusch escribió una loa que no es tal, sino un ingenioso juguete de costumbres, algo inverosímil, que acaba con unas décimas a Calderón. Se titulaba. *Derechos póstumos*, y lo representaron la Elisa y la Pilar Boldún, la Lorenza Campos, José Calvo, Mariano Fernández y Juan Casañer.

Abril.—*El peor enemigo*, de Marco, por Teodora, Balbina Valverde, la Adela Zapatero, Delgado, Mariano y Pastrana.

*El sol de invierno*, de José Marco. Tenía gracia y buena factura.

Abril.—Aniversario de la muerte de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, de Ventura de la Vega, y *La hija de Cervantes*, loa de Hartzenbusch.

*Genio y figura*, un acto, de la Balmaseda.

Mayo.—*Francisco Pizarro*, de Ferrer del Río, por Teodora, Delgado, Pastrana, Casañer y los tres Calvos.

*El tanto por ciento*, comedia en tres actos, de Adelardo López de Ayala. Gran éxito. «Es una producción—decía Fernández Cuesta—que eleva á su autor á una gran altura, por lo bien trazado y sostenido de los caracteres, por la idea filosófica de la obra, por la profusión de grandes pensamientos de que está sembrada, y por el desembarazo y naturalidad de la acción, en que nunca decae el interés, consiguiendo suspender y arrebatar al espectador.»

*El Museo Universal* de 16 de Junio trajo el retrato y la biografía del autor.

Setiembre.—Compañía dramática italiana, bajo la dirección de Carolina Santoni, marquesa de Zambecasi, trabajando de primer actor Filipo Prosperi. Hicieron *Medea*, *Francesca da Rimini*, *María Stuarda* y *María Giovanna*.

La Santoni había nacido en 1824, y se dedicó al teatro desde muy joven, abandonando la escena cuando se casó con el marqués de Zambecasi; pero habiendo perdido éste su fortuna, tuvo la esposa que volver a su antigua profesión para mantenerse. Cuando vino a Madrid había contraído segundas nupcias.

Octubre.—La compañía española estrenó *La pasión y el deber*, de Sánchez de Fuentes, obra muy moral en que se distinguieron la Boldún y Pizarroso.

*Frutos amargos*, en tres actos y en prosa, de Manuel Ortiz de Pinedo. Jugaba como recurso del argumento un aderezo de brillantes, y cierta aristocrática dama, cedió uno a la empresa, para este objeto, asegurándose que la joya estaba valorada en 20.000 duros.

Para inaugurar la temporada habían hecho *La jura en Santa Gadea*, por Teodora y Perico Delgado, que era el mejor intérprete que ha tenido la obra.

Noviembre.—*Nativa*, tres actos, de Emilio Alvarez.

Estaban en este teatro Teodora, la Concepción Marín, la Amalia Martínez y las dos Boldún (Pilar y Elisa).

La primera vez que parece se dispuso de propio intento la representación del *Tenorio*, en 2 de Noviembre, pues el día 1.° no había función, fue el año 1861. En la misma noche se ejecutó en *Novedades*.

1862. Marzo.—*Gabrila de Vergi*, drama trágico de José María Díaz. Bien escrito. Decían de él, que como autor dramático *no era manco*. Le faltaba la mano izquierda.

Bailaban en este teatro la Rosa Espert y Antonio Vadillo.

El 27 de Setiembre de 1862 fue un día de luto para el arte escénico, por el fallecimiento de Fernando Osorio, quien seguramente hubiera llegado a ser uno de los primates, quizá el más perfecto y general de nuestros actores. Cuenta Javier Ramírez (1), en un sentido artículo necrológico, cuya lectura recomendamos al lector, que en los últimos momentos decía a D. Joaquín Arjona: «¿Es posible que me muera a los treinta y dos años? ¡Ay, maestro! Es preciso hacer algo para no morir.» Y como fiera encerrada en la jaula, tendía los ojos vidriosos por la alcoba, sediento de vida en su horrible desesperación. Allí estaban alrededor del lecho su madre, su esposa Emilia, Arjona, Romea, Javier Ramírez, Larra, el escritor Juan de la Rosa, Emilio Mario (su discípulo), D. Eduardo Palou (su confesor) y Benavente (su médico).

Romea, conmovido, abandonó la estancia sin hablar, estrechando al moribundo sobre su corazón. Causaba profunda pena contemplar aquel hombre que se moría en la plenitud de la vida, cuando acariciaba su mente las más halagüeñas ilusiones.—¡Arriba el telón!—decía extendiendo las manos en un mo-

(1) *La América*, 12 Diciembre 1862.

mento de delirio.—Dame la trusa... Es una de las comedias que hay mejor escritas en castellano. Sus últimas palabras fueron:—¡Virgen Santísima! ¡Madre! ¡Emilia! ¡Benavente!—dirigiendo así su despedida a la religión, al cariño y a la ciencia. La hemotisis cortó rápidamente la vida de un sér que parecía predestinado a empuñar el cetro del arte, y los que le vieron morir recordaron, en sus demostraciones de angustia, los ademanes del actor cuando representaba *La culebra en el pecho.*

La temporada de 1863 a 1864 hubo poca novedad; sin embargo, se estrenó *El amor y la Gaceta*, de Serra, quien, a pesar de hallarse enfermo, escribió esta obra con la frescura y lozanía de sus mejores tiempos. Después representaron *El amor de los amores*, arreglo de D. J. P. Coll (Juan Catalina) y preparaban *Los milagros del amor*, por lo que decía un periódico que si la empresa no salía bien librada aquel año, podría exclamar: ¡Ay, amor, cómo me has puesto!

La obra de la temporada fue el extreno, en Febrero, de *Venganza catalana*, de García Gutiérrez, drama admirablemente desempeñado por Matilde, Juan Catalina y Mariano Fernández, que hizo, aunque corto, un papel serio. Pizarroso estuvo regular; Manuel Catalina y Pastrana, insoportables.

Un crítico, que indudablemente era enemigo de Manuel Catalina, decía de este actor: «Estirado, inflexible en la figura y en la voz, con su eterno y monótono martilleo, para Catalina no hay situaciones cómicas ni dramáticas; todas las declama del mismo modo, pañuelo en mano y arrojando grupos de palabras tan premiosas y difíciles como el engranaje de una rueda dentada enmohecida por la humedad.» En esto hay exageración manifiesta para los que le hemos conocido; pero existe un fondo de verdad.

La obra gustó mucho; fué a verla *todo Madrid*, y los muchachos nos aprendíamos las tiradas de versos para recitarlos a los compañeros en los claustros del Instituto cuando estábamos esperando la hora de entrar en clase.

Mayo.—*Intrigas de tocador*, de Ortiz de Pinedo, y *Aventuras imperiales*, de Fernández y González, en que salía un Carlos V enamorado, hecho por Manuel Catalina.

Este, aunque se quejaba, en público y en privado, de los escasos rendimientos del teatro, deseaba seguir con la empresa prorrogando el contrato con el Ayuntamiento.

Se suscitó una polémica en la Prensa, defendiendo unos, y atacando otros, la gestión de este actor al frente de la compañía que actuaba en el coliseo del *Príncipe*. Se le pusieron enfrente trece periódicos de bastante circulación, entre los que se contaban *La Iberia*, *Las Noticias*, *La Discusión*, *El Clamor Público* y *El Contemporáneo*, y en honor de la verdad, la reputación artística de Catalina no quedó a buena altura, reconociendo todos, sin embargo, sus excelentes prendas de caballerosidad.

A pesar del fracaso sufrido con el proyecto del Conde de San Luis, referente a la reorganización del teatro, Eduardo Asquerino trató de hacer revivir aquella idea, y el 16 de Marzo de 1864 convocó en su casa una reunión de intelectuales, que acordaron gestionar el auxilio del Gobierno para realizar el pensamiento iniciado, como hemos visto, por Patricio Escosura en 1839, y llevado a la práctica con triste resultado, diez años después. Olózaga, Benavides, Ros de Olano, el Marqués de Molins, Leopoldo Augusto de Cueto, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí, Bretón, Hartzenbusch, Ayala, García Gutiérrez, Carlos Luis Rivera, Alfredo Adolfo Camús, Piquer, Arrieta y otros, abogaron por la construcción de un gran *Teatro Nacional* en el solar del derruído convento de las monjas Vallecas, en la calle de Alcalá, esquina a la de Peligros. Aquella noche reinó en la reunión mucho entusiasmo; hubo dulces, copitas de Jerez, con sus correspondientes brindis, cigarros habanos; se recitaron poesías, se derrochó el ingenio que en abundancia lo tenían los asistentes, y quedó en la memoria de todos un grato recuerdo de la velada; pero nada más.

El proyecto no era nuevo; en 1861 lo había presentado al

Gobierno un tal D. Miguel Vicente Roca sin encontrar apoyo; y más tarde, en 24 de Marzo de 1864, dirigió el mismo señor una solicitud a la Reina pidiendo el solar indicado de las Vallecas para construir el *Gran Teatro Nacional* y explotarlo durante cierto número de años (no fija término), pasando luego el edificio a ser propiedad del Estado. Llamó la atención que el proyecto se presentase a nombre de D. Miguel Vicente Roca *y otros capitalistas*, cuando todo el mundo ignoraba que el interesado poseyese esta circunstancia. No le hicieron caso.

1864, otoño.—*Dar tiempo al tiempo*, de Calderón. Catalina tenía por costumbre comenzar la temporada con una comedia del teatro del siglo XVII, *Las hijas de Elena*, de Rafael García Santisteban. *Las cañas se vuelven lanzas*, de García Gutiérrez, muy interesante. En ésta hacía Catalina el papel de un capitán vestido a la Federica. Matilde, superior en todas.

1865.—*Cuando de cincuenta pases*, comedia en tres actos, de Bretón; *La espada y el laúd*, de Palou y Coll; *Mañana*, de Coupigni; *El laurel de la Zubia*, de Antonio Hurtado, en un acto, episodio del reinado de Isabel la Católica, y *El toisón roto*, drama de este último autor.

Estas obras fueron bien recibidas, porque todas tenían condiciones aceptables; pero en el buen éxito cupo la parte principal a Matilde, que ponía a contribución con entera buena fe su talento y sus condiciones de maestra.

Por fin, D. Manuel Catalina se quedó sin el teatro, y se le dieron a D. Miguel Vicente Roca, que reformó el decorado, quedando el local, según decían entonces, muy elegante. Empapeló las paredes, alfombró los pasillos de los palcos, pintó los antepechos, puso *portiers* de *reps*, y forró las butacas de terciopelo de Utrech. Y nos pareció aquello precioso. Formaban la compañía Romea, Valero, Teodora, la Palma, la Salvadora Cairón (esposa de Valero), la Berrobianco, la Dardalla, la Hijosa, la Valverde, la Espejo y la Felipa Orgaz; Florencio Romea, Pizarroso, Mariano Fernández, José María Dardalla, Zamora (esposo de la Dardalla), Morales (esposo de la Hijosa),

Alfredo Maza, Ricardo Calvo y Ramón Benedí. Apuntadores: Enrique Solís y José Castellote. Primeros bailarines: Agustín Maldonado y Concepción Hernando. Director de orquesta, Oudrid. Pintores: Ferri y Busato.

Inauguraron el año cómico el 27 de Setiembre con el *Alcalde de Zalamea*, que habían hecho los de la *Zarzuela,* refundido por Ayala, encargándose Valero del *Pedro Crespo* y Romea del *Don Lope.* No se ha visto comedia mejor representada en los fastos del teatro español. La noche en que asistimos nosotros estaba ronco Valero, a causa de un catarro pertinaz, y tuvo que declamar a media voz, consiguiendo, a pesar de esto, arrancar frecuentemente frenéticos y entusiastas aplausos. El público guardó durante la representación un silencio respetuoso que conmovía. Era una demostración de cariño al gran actor.

La unión de Romea y Valero en el *Alcalde de Zalamea* representó un triunfo para el empresario. Veamos lo que años después decía el propio D. Miguel Vicente Roca respecto a esta temporada:

«Las *categorías* hicieron entonces que Romea, que era primer actor y director como Valero, no pudiera trabajar nunca con éste; sólo lo conseguí, ¡Dios sabe a costa de cuántos disgustos!, en tres ocasiones durante una temporada de ocho meses. Las categorías hicieron que los directores trajeran a la compañía los actores de su devoción, y por ende, cada director repartía los papeles a los suyos, por más que en el otro bando hubiera quien pudiese desempeñarlos mejor. En suma, las categorías hicieron que en una compañía monstruo, es decir, en dos compañías, se estrenaran aquel año menos obras que se han estrenado nunca en el Teatro Español; porque los primeros actores directores encontraban más cómodo hacer su repertorio, con lo cual fácilmente se comprende cuánto ganarían con aquella *reunión* de artistas eminentes los autores dramáticos y el arte escénico.»

Estas mismas dificultades, con otras de diferente género,

mataron, como hemos visto, el proyecto del Conde de San Luis, y serán siempre el obstáculo de todo empresario que quiera reunir eminencias en una compañía dramática. El mal está en la naturaleza humana, pues surge en el teatro desde el siglo XVII, sin que haya desaparecido ni un solo día. Por eso hemos elogiado la modestia, o amabilidad, de Joaquín Arjona, que se prestó a desempeñar papeles secundarios con Julián Romea, cuya superioridad era muy discutible, pues cada uno tenía género distinto, y papeles que se avenían mejor con sus condiciones de actor; advirtiendo que Romea era un buen mozo y el pobre D. Joaquín tenía corta estatura y poco agraciado semblante.

Octubre.—*La mujer de Ulises,* pieza en un acto, de Eusebio Blasco, por la Hijosa, la Valverde, Mariano y Zamora. La ejecución, admirable. Pareció la obra un poco escandalosa: hoy la calificaríamos de inocente.

*Las querellas del Rey sabio,* de Eguílaz.

*En toas partes cuecen jabas*, pieza del género andaluz, de Sanz Pérez, para que se luciera el viejo Dardalla. Ya no estaba de moda esta literatura. Gustaban más los juguetillos, como *El ramillete y la carta*, hecho por Romea, y *El maestro de escuela,* por Valero.

Noviembre.—*Diego Corrientes*, de José Gutiérrez de Alba, por Dardalla y la Cairón: ésta era una actriz mediana, pero de buen deseo, y no ponía obstáculo para hacer ningún papel.

Durante la epidemia colérica que padeció Madrid en el mes de Octubre, el teatro del *Príncipe* y el *Real* fueron los únicos que no suspendieron sus funciones. Mariano hizo *Los polvos de la madre Celestina*, y con sus chabacanadas consiguió distraer al escaso público que concurría al *Príncipe.*

El 20 de Noviembre se cantó el *Te Deum,* y el 27 se estrenó *Los soldados de plomo,* comedia en tres actos, de Luis Eguílaz, por la Palma, la Berrobianco, los Romea y Morales, obteniendo un éxito satisfactorio.

18 de Diciembre.—Estreno de *Juan Lorenzo*, de García

Gutiérrez. Metió mucho ruido, porque el censor, Narciso Serra, no quería dar el pase al drama, por ciertos atrevimientos políticos que en la obra se notaban. Esta es buena, pero sólo se sostuvo seis días en el cartel.

1866.—Enero.—*El patriarca del Turia,* comedia en tres actos, de Luis Eguílaz, desempeñada por Valero.

24 de Febrero.—*La muerte de César*, tragedia en cinco actos, obra póstuma de Ventura de la Vega, por Teodora, la Valverde, Romea, Valero, Florencio Romea, Pizarroso, Zamora, Morales, Mariano Fernández, Maza, Pardiñas, Benedí y 18 actores más. Al final leyó Romea tres décimas de Ricardo Vega, dedicadas a la memoria de su padre, que arrancaron grandes aplausos; las actrices sacaron a Ricardo al escenario; acto emocionante; lágrimas de Romea y de las señoras que había entre la concurrencia. La interpretacion de la tragedia dejó mucho que desear, porque ya los actores no podían formar concepto de la manera como tenía que representarse. En la tragedia todo es convencional, bajo una base armónica en que hasta el tono de voz de los personajes debe sujetarse a un diapasón convenido; así es que el público no quedó satisfecho. Teodora, Valero y Pizarroso fueron los únicos que interpretaron su papel; los demás, incluso D. Julián, se desviaron del camino que debían haber seguido. Romea quiso representar a Julio César con la naturalidad del protagonista de *La cruz del matrimonio,* y se equivocó, a juicio de los más entendidos en la materia. Para cohonestar su interpretación escénica, escribió luego un folleto, titulado *Los héroes en el teatro,* que está muy bien escrito y que mereció la aprobación de todos; pero el público siguió diciendo que no le había gustado la manera de hacer el papel de César en la tragedia de D. Ventura de la Vega.

Después se representó *Bienaventurados los que lloran*, comedia en tres actos, de Larra. Aquí sí que gustó D. Julián y le aplaudimos con entusiasmo, para hacerle olvidar el mal rato que le había dado la frialdad del público en *La muerte de César.*

El empresario tuvo que modificar su compañía en la temporada siguiente: la Palma, la Berrobianco, la Felipa Díaz, los Romeas, Pedro Delgado, Pizarroso, Zamora, Mariscal, y el viejo Dardalla para hacer su género andaluz. Contrató a la famosa bailarina Petra Cámara y a su marido Guerrero.

Como Rossi había representado *Súllivan*, no a gusto de todos, Romea, que dominaba la obra, la sacó a relucir a primeros de Octubre, poniendo de su parte cuanto pudo, y podía mucho, para superar al italiano, lo que consiguió, aun a juicio de los más descontentadizos. Entusiasmo indescriptible, flores, palomas, versos. Romea no podía competir con Rossi en *Otello* ni en *Hamlet;* pero en *Súllivan*, no había duda, le superaba.

Octubre 12.—Perico Delgado se presentó con *La jura en Santa Gadea*. Triunfo completo.

El poeta D. José Zorrilla había estado ausente de España mucho tiempo, corriendo aventuras por América. Cuando volvió a su país se le recibió con cariño, porque es el poeta más popular del siglo XIX, y la empresa del *Príncipe* quiso aprovechar el acontecimiento para proporcionarse algunas entradas, lo que consiguió poniendo en escena *El cuento de las flores*.

Zorrilla llegó a Madrid el 15 de Octubre, a las nueve y media de la mañana, y fueron a esperarle a la estación del Norte, porque venía de Valladolid, más de 500 personas, con las que entró en Madrid a pie, no aceptando el coche que le tenían preparado. Fue un espectáculo que presenció mucha gente, pues Zorrilla vino a parar a la plaza de San Ginés, donde se hospedaba. Aquella noche se le dió una serenata por una banda militar; era la moda entonces.

*El cuento de las flores*, estrenado en 25 de Octubre de 1866, era un apropósito en dos partes, o dos actos, escrito por don José Zorrilla para tener ocasión de recitar en público las poesías que últimamente había compuesto, y que los aficionados de Madrid aún no conocían. En la primera parte se presenta una decoración de sala bien amueblada, con un telón de gasa

interpuesto entre la escena y el espectador, como para hacer ver o figurar que la acción se desarrolla en el mismo escenario del teatro tras el telón de embocadura. El director de la compañía se lamenta, ante una de las actrices, de que Zorrilla le ha recomendado, con objeto de que ejecuten una función, a varias jóvenes desconocidas y misteriosas llamadas Hortensia, Margarita, Sensitiva, Rosa, Flor de Lis, Camelia y otras, que en aquel momento, hora de comenzar, cuando el público está ya impaciente, aún no se han presentado. Por fin, tras incidentes, quizá poco interesantes, aparece Sensitiva, y manifiesta en nombre de sus hermanas o compañeras, que no solamente no concurrirán al teatro aquella noche, sino que abandonan al poeta porque es viejo, y las flores buscan la juventud;

*se fue su primavera; se van sus flores.*

En este compromiso llaman al poeta, y le obligan a que entretenga al público, lo que acepta gustoso aquél. Entonces se abría el telón de gasa, y adelantándose al proscenio, comenzaba Zorrilla a recitar versos que el público aplaudía con verdadero entusiasmo. La segunda parte de *El cuento de las flores* tenía pocos lances.

La interpretación fue irreprochable: el papel de *Sensitiva* lo hizo la Dardalla; *Don Diego de Noche*, Elisa Boldún, y *la Actriz*, Carmen Berrobianco, acompañándolas en la ejecución Romea y Alisedo.

30 Octubre.—Se puso en escena, con doble intención, *Don Juan Tenorio*, porque estaba Zorrilla en Madrid, y porque era época de representar la obra. La interpretaron la Cándida Dardalla y Perico Delgado, ambos con mucho acierto. El autor. que se hallaba en el teatro, recibió una ovación (1).

A fines de año estrenaron *Hoy*, de José Marco; *Oros, co-*

(1) Estos días hicieron en el teatrito de *Buenavista* la comedia de Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague,* por una compañía cuyos nombres ocultaba modestamente el cartel.

***pas, espadas y bastos***, de Larra, con buen éxito; ***Quien siembra vientos***, de Ortiz de Pinedo, y ***La paz de la aldea***, escrita enfrancés por Victoriano Sardou, con el título de ***Nos bons villageois***, y traducida por Narciso Escosura, hermano de don Patricio, tantas veces citado en estas *Crónicas*.

La estadística de estrenos presenta una baja considerable desde 1855, en que subió la cifra a 155, cuando en 1866 no pasó de 78, como puede verse por el estado siguiente:

*Estrenos de 1866.*

| TEATROS | Originales. | Traducidas | TOTAL |
|---|---|---|---|
| Príncipe | 12 | 3 | 15 |
| Circo | 12 | 8 | 20 |
| Zarzuela | 11 | 13 | 24 |
| Variedades | 5 | 7 | 12 |
| Novedades | 4 | 3 | 7 |
| TOTALES | 44 | 34 | 78 |

1867. Enero.—*De París a Sariñena*, comedia en tres actos, de un joven principiante, D. José Aparici, que obtuvo espontáneos aplausos.

*El jugador de manos*, drama en tres actos, arreglado del francés por Enrique Gaspar. Lo representó Delgado porque Romea estaba enfermo.

*A cadena perpetua*, del actor D. José María García. No se le confunda con el *gracioso* y popular Pepe García.

Perico Delgado hizo *La carcajada*, y gustó mucho.

*El que nace para ochavo*, pieza en un acto, de Pelayo del Castillo. Gran éxito.

El autor fue llamado al palco escénico a mitad de la obra, y tres veces a la conclusión.

*El amor constipado* y *El vecino de enfrente*, piececitas de Eusebio Blasco. Aplaudidas.

El pobre Romea, que cayó enfermo a fines de 1866, seguía mal. Marchó con su compañía a Barcelona, y estando representando allí *De potencia a potencia*, le dió un ataque de la enfermedad que padecía, y tuvo que meterse entre bastidores, suspendiéndose la función. En Abril le trajeron a Madrid, y en Junio fué a tomar los baños de Alhama.

Por Real orden de 1.° de Octubre de 1867 se dispuso, con ocasión de un incidente ocurrido en provincias, que «cuando una autoridad o jefe militar debía presidir una función, de cualquier especie que fuera, se la esperase para dar principio al acto, aunque hubiera pasado la hora señalada».

La presidencia de la autoridad en los espectáculos públicos tenía su precedente en una Real orden de 14 de Febrero de 1818, en que se previno que los Capitanes generales y Presidente de las Cancillerías y Audiencias continuasen disfrutando, sin interés, el palco de distinción en los teatros de los pueblos de su residencia. Cambiando las costumbres, otra Real orden de 10 de Octubre de 1851 suprimió la presidencia de la autoridad en toda clase de representaciones teatrales; pero en tiempo del Conde de San Luis se restableció esta presidencia por Real orden de 15 de Marzo de 1854. La Revolución de 1868 acabó con una costumbre que ya tenía estado legal, pero que era contraria al espíritu moderno.

Catalina se quedó otra vez con el teatro para la temporada de 1867-1868, y contrató a Matilde, la Palma, la Zapatero, la Lombía, la Dansant, la Chafino, la Espejo y la Elisa Boldún; los dos Romeas, los dos Arjonas, Juan Catalina, Oltra, José Olona, Mariano Fernández y Pastrana. Nuestro D. Julián continuaba mal y sin poder tomar parte en las representaciones; pero «mientras se restablecía, anunciaba el cartel, contribuiría con todos sus conocimientos al mejor éxito de las obras, ya dirigiendo algunas, ya auxiliando a la empresa con sus consejos». Triste papel le reservaba el destino al pobre viejo. Se puso la butaca a 18 reales.

Inauguraron la temporada con la comedia de Moreto *De*

*fuera vendrá*, en la que hizo Arjona, de una manera inimitable, el papel del *Alférez Aguirre.* Para comenzar la función se representó un apropósito muy bien escrito por Antonio Hurtado, con el título de *Las gradas de San Felipe.*

*Quien debe, paga*, comedia en tres actos; de Núñez de Arce.

*Las circunstancias,* comedia de costumbres, en tres actos y en prosa, de Enrique Gaspar.

*La voz del corazón*, drama en un acto y en verso, de Hurtado. Matilde representó a la perfección el tipo de una lugareña vieja y ciega.

1868.—*Sheridan*, comedia en tres actos, de Francisco Luis de Retes.

*Los solterones* y *Miss Susana*, arreglos del francés, por Narciso Escosura.

*Cien leguas de mal camino,* comedia de Julio Monreal.

Marzo.—*La levita*, lindísima comedia de Enrique Gaspar, representada por Matilde, Elisa Boldun, los Catalinas y Oltra.

Un revistero tuvo la curiosidad de formar una relación de los espectáculos públicos que había en Madrid el año 1868, y la cabida de espectadores o concurrentes que cada uno podía tener. Véase la relación:

*Teatros principales.*

| | |
|---|---|
| Real | 2.404 |
| Rossini | 2.570 |
| Novedades | 1.778 |
| Zarzuela | 1.766 |
| Circo (Bufos) | 2.148 |
| Principe | 1.358 |
| Príncipe Alfonso | 2.500 |
| Varledades | 700 |
| | 15.224 |

*Teatros de segundo orden.*

| | |
|---|---|
| Paul | 400 |
| Capellanes | 700 |
| Buenavista | 200 |

| | |
|---|---|
| Infantil | 285 |
| Musas | 260 |
| Tabernillas | 163 |
| Esmeralda | 150 |
| Quevedo | 400 |
| Máiquez | 200 |
| | 2.758 |

*Cafés-teatro.*

| | |
|---|---|
| Recreo | 700 |
| San Marcial | 200 |
| Lozoya | 150 |
| Calderón de la Barca | 150 |
| Maravillas | 100 |
| Artistas | 100 |
| Embajadores | 150 |
| San Fernando | 150 |
| Marsella | 200 |
| Industria | 150 |
| España | 120 |
| San Francisco | 160 |
| Sur | 100 |
| Amistad | 100 |
| Novedades | 60 |
| | 2.590 |

*Otros espectáculos.*

| | |
|---|---|
| Plaza de Toros | 9.960 |
| Plaza de los Campos Elíseos | 3.500 |
| Baile de Apolo | 900 |
| Idem de Pozas | 100 |
| Juego de pelota del Ariel | 300 |
| Circo Gallístico de Recoletos | 300 |
| Idem de Santa Bárbara | 255 |
| | 15.315 |

En total sumaba la relación 35.887 personas que se podían divertir durante un día en que funcionasen todos los espectáculos o entretenimientos.

El 29 de Setiembre aún no había comenzado la temporada cómica del *Teatro del Príncipe*, y como esta es la fecha en que terminan nuestras *Crónicas*, pues la revolución política que entonces se verificó produjo el destronamiento de Isabel II, tenemos que cerrar el período con el triste acontecimiento de la muerte de D. Julián Romea, acaecida el 10 de Agosto, en la villa de Loeches, adonde había marchado en busca de un alivio para la enfermedad que padecía. Trajeron su cuerpo a Madrid y fue depositado en la capilla de Nuestra Señora de la Novena, de la parroquia de San Sebastián, dándole sepultura el dia 14, a las siete de la tarde, en el Cementerio de la Sacramental de la misma parroquia, sito en las afueras de la Puerta de Atocha.

El entierro salió de la iglesia después de las siete de la tarde, presidido por el ministro de Hacienda D. Manuel Ossorio, el ministro de la Guerra general Mayalde, D. Luis Nacarino Bravo, D. Agustín Perales y el presbítero D. Miguel Sánchez. Llevaron las cintas de la caja mortuoria Rodríguez Rubí, Arjona, Saldoni y Miguel de los Santos Alvarez. La comitiva pasó por delante del Teatro del Príncipe, cuyos balcones estaban enlutados, y desde los cuales arrojaron coronas y flores sobre el carro fúnebre varios actores y actrices a quienes, por la distancia en que nos encontrábamos, no pudimos reconocer.

El féretro iba cubierto con el manto de la Orden de Carlos III, y varias coronas. Acudió mucha gente; hacía un calor sofocante.

A Romea le quería mucho el público de Madrid, y su muerte fue muy sentida. El, Valero y Mariano Fernández, eran los actores predilectos.

Nuestro amigo Eduardo Inza publicó en *Los Sucesos* del 15 de aquel mes un artículo necrológico muy sentido.

El trágico italiano Ernesto Rossi, que estaba dando representaciones en *Prado Catalán*, de Barcelona, dirigió la palabra al público el día 12, al terminar la comedia *Súllivan*, enalteciendo la memoria de Julián Romea. Entre otras cosas, dijo:

«El artista dramático, menos afortunado que el poeta o el músico, el pintor o el arquitecto, no puede dejar tras sí un testimonio viviente, inmarcesible de su breve y fugaz gloria; réstale sólo el consuelo de quedar en el pensamiento de los que le han oído y admirado, y de que su nombre pase de boca en boca, de padres a hijos, de generación en generación, como ejemplo digno de ser imitado por los que se dediquen a tan difícil arte.»

Y tenía razón. De Romea sólo queda para los que le conocieron, el recuerdo, ya vago y confuso, de la naturalidad con que representaba las comedias y dramas de costumbres. Valero le superaba en los papeles de carácter, de época; pero quedaba muy inferior en los galanes de levita; bien es verdad que a Romea le favorecía su elegante figura. En las prenderías, entre cuadros viejos, suele hallarse una estampa que representa a Julián Romea en el traje de Súllivan; el retrato tiene bastante parecido en la cara y en el cuerpo, de modo que da una idea aproximada de cómo era aquel actor.

Bretón de los Herreros y Julián Romea, completándose uno a otro, influyeron poderosamente en el gusto del público, haciéndole modificar el concepto que de las representaciones dramáticas tenía, impresionado por los melodramas, más o menos caracterizados, de la escuela romántica que tanto partido tuvo en los primeros años del reinado de Isabel II. Bretón y Romea marcaron en el teatro un nuevo rumbo, cuyos efectos, ya se comenzaron a sentir con ventaja para la literatura dramática, en el período que cierra el ciclo de estas *Crónicas*, y quedó entonces determinado que el objeto primordial del teatro había de ser el estudio de las costumbres.

## TEATRO REAL

Ya en esta época, la ópera era imprescindible en las diversiones públicas de la capital, y hasta se consideraba como persona de mal gusto la que no tenía, en más o en menos, afición

a la música. La clase media se declaró abiertamente partidaria de la ópera, merced a la baratura de la localidad, pues costaba entonces una peseta cualquier asiento del último anfiteatro, llamado por mal nombre *Paraíso*, excepción de la delantera, que tenía el para nosotros exorbitante precio de medio duro. Al *Paraíso* acudían los músicos, los alumnos del Conservatorio, los estudiantes y los aficionados que contaban con pocos recursos, formando un conjunto que, si no reunía cendiciones absolutas de competencia, podía decidir, con algún acierto, el éxito de los cantantes y el de las óperas nuevas.

Pocas de éstas se pusieron en escena durante los años de 1860 a 1868. He aquí la relación:

1860. 27 Marzo.—*Le tre nozze*, de Allari.

1861. 7 Enero.—*Simone Bocanegra*, de Verdi.

5 Marzo.—*Un ballo in maschera*, de Verdi.

20 Noviembre.—*Giuditta*, de Peri.

21 Diciembre.—*Martha*, de Flotow.

1862. 31 Diciembre.—*Zampa*, de Herold.

1863. 21 Febrero.—*La forza del destino*, de Verdi.

5 Abril.—*Pietro de Medici*, de Poniatouski.

1865. 6 Abril.—*Il Profeta*, de Meyerbeer.

14 Octubre.—*L'Africana*, de Meyerbeer.

1867. 10 Octubre.—*L'Ebrea*, de Halevy.

Los cuatro grandes éxitos que tuvieron las empresas en este último período fueron: *Un ballo in maschera, Martha, La forza del destino* y *La Africana*. La primera ópera fue muy del agrado del público. Los aficionados de Madrid tenían, ya lo hemos visto, predilección marcada por Verdi, y acudían con verdadera complacencia a escuchar sus obras. Esta tuvo buena interpretación por la Julienne, la Sarolta y la De-Meric, que cumplieron con su deber; Fraschini, que tenía una hermosísima voz, aunque poca expresión; Giraldoni, Bonehé y Manfredi, que no descompusieron el cuadro.

«*Un ballo in maschera*—dice Carmena—es superior a *La Traviata,* aunque inferior a *Rigoletto* e *Il Trovatore*. Induda-

blemente, Verdi se ha preocupado, al escribir esta ópera, en modificar su estilo, templando algo la manera, un tanto brusca, con que acometía ciertas situaciones, dulcificando la expresión en muchos motivos, y hasta conteniéndose en el empleo del metal a que tan aficionado se ha mostrado siempre. No lo ha conseguido del todo, ciertamente, y en prueba de ello podemos citar el primer final, vulgar, ruidoso e indigno de poner término a un acto no escaso en bellezas, algunas de primer orden; pero, dados los aciertos que abundan en la partitura, no dudamos en colocarla dignamente entre las buenas de su autor.»

Más completo fue el desempeño de *Martha,* por la *Lagrange*, que, aunque algo decadente, era una maestra en el arte; la De-Meric, muy graciosa; Bettini, algo amaneradito, pero con facultades para dominar su papel, y Cotogni, que no desmerecía de sus compañeros.

La ópera gustó mucho. Un revistero dedicaba estos renglones en *El Contemporáneo:*

«Simpática por su género y su estilo, esta obra es hoy una de las más populares en Alemania, siendo generalmente bien recibida en casi todos los teatros de otros países.

»Para juzgar del valor intrínseco de esta ópera, es preciso tener muy presente que gran parte de la originalidad que se encuentra en sus aires, consiste en lo poco familiarizado que está nuestro público con la música popular alemana, y que la forma de las melodías y la manera extraña y nueva de revestirlas con las galas de la instrumentación, como asimismo gran parte de los efectos de ésta, son formas y efectos comunes a otras muchas obras y autores que no conocemos en Madrid, donde sólo se oye hoy la música italiana, y la misma música italiana que, por decirlo así, oyeron nuestros padres en los tiempos de Rubini.

»De todos modos, la *Martha* es una de esas obras ligeras, en las que la ligereza no excusa al arte; en sus melodías hay espontaneidad, y si bien, ya porque no lo requiere su género,

ya porque Flotow, aunque inspirado algunas veces, no es un genio de primer orden, su música no es profunda y verdaderamente clásica en ninguna ocasión, siempre será oída con gusto por los inteligentes.

»Para éstos, como para todas las personas de buen gusto, entre la *Giuditta*, con sus inmensas pretensiones de grande ópera trágica, y la nueva obra, que sólo pide un puesto en el rango de las operetas semiserias, no cabe vacilación de ninguna especie.»

El estreno de *La forza del destino* era esperado con anhelo; así es que el teatro se halló completamente lleno de espectadores, haciendo salir a Verdi muchas veces a la escena, donde le arrojaron multitud de ramos de flores, coronas y poesías. La Lagrange estuvo muy inspirada; Fraschini, como siempre: buena voz, pero nada más; Giraldoni hizo lo que pudo, porque se hallaba convaleciente de una enfermedad. Las decoraciones, pintadas por Ferri, gustaron mucho. Asistió la familia real. Fraschini, que usaba barba corrida, no quería afeitarse; pero lograron convencerle ante el fundado temor de que el público le diese una grita.

Verdi llegó a Madrid a principios de Enero y se marchó a mediados de Marzo.

En el estreno de *Il Profeta* ocurrió que los cantantes la interpretaron nada más que regularmente, por lo cual no tuvo éxito franco; pero la música de Meyerbeer gustó extraordinariamente.

*La Africana* se aceptó sin distingos desde la noche de su estreno, y eso que los cantantes no estuvieron todos a la altura que la ópera requería.

El barítono Boneheé supo cantar bien y dar realce a su papel; la Rey-Balla, a pesar de no ser una tiple de primer orden, consiguió caracterizar admirablemente la parte de Selika, que no ha tenido después mejor intérprete; su voz era fuerte, vibrante, con tonalidad acontraltada; el tenor Steger tenía poca voz y no pudo sacar todo el partido posible de la *particella de*

*Vasco de Gama.* Las decoraciones hicieron un gran efecto, y la orquesta, dirigida por Boneti, estuvo admirable, consiguiendo una ovación en el famoso *preludio* de instrumentos de cuerda. A fin de temporada se presentó Tamberlick al público con esta ópera, y consiguió un triunfo completo.

El 4 de Mayo de 1867 se puso en escena la gran ópera de Mozart, *Don Giovanni*, con la que la empresa esperaba un triunfo, pero no fué así, y eso que la interpretación resultó buena, pues tanto la Penco, como la Nantier-Didié, Tamberlick, Bonehée y Selva, rayaron a gran altura; el tenor tuvo que repetir la *cavatina* del acto tercero, y Bonehée la famosa serenata. Ni el año 1834, cuando se cantó por primera vez en la Corte (*Teatro de la Cruz*), ni en 1864, que se hizo la *reprise*, consiguió esta gran ópera despertar entusiasmos. Luis Carmena, que estaba verdaderamente enamorado de la obra, no se explicaba cómo, dadas sus bellezas, no logró nunca excitar el afecto del público; y nosotros le decíamos que en España tenemos otro concepto formado del protagonista, y no nos convence el tipo traducido al italiano que nos ofrece Mozart en su precioso *spartito.* Aquel no es nuestro D. Juan Tenorio. Todo hay que tenerlo en cuenta.

Los artistas notables de este último período fueron:

Tiples: la Grossi, soprano de primer orden, pero decadente; Ana Lagrange, también de primer orden y también decadente, pero conservando todavía algo de sus buenas facultades; recibió en Madrid muchas y merecidas ovaciones; la Carrozzi-Zuchi, bien en algunas óperas, mal en otras; Adelina Patti, que produjo un entusiasmo delirante por sus gorgoritos y la flexibilidad de su garganta, cantó el *Barbero* como no se había oído nunca, y en la lección de piano, un lindo vals de Arditi, titulado *El beso*, que se hizo popular; la Borghi-Mamo, buena; la Carlota Marchissio, aceptable; la Spezia, de gran presencia, pero desigual en el canto; la Penco, buena tiple por todo lo alto. En un beneficio, en 1868, sus admiradores la regalaron una corona, en cuyas cintas pusieron esta inscripción: *Las-*

*ciandote la vita, Dio protesse l'arte*; la Rey-Balla, aceptable siempre en todo, aunque nunca sobresaliente. El público la profesó gran afecto por la buena fe con que trabajaba; la Harris, que quería imitar a la Patti, no pasando de ser una alumna aventajada. Un día se incomodó con la empresa, y aquella misma noche tomó el tren para París, por lo cual decían: «La Srta. Harris es inglesa, canta en italiano, cobra en español y se despide a la francesa.»

La última que nombramos es la Galletti, y en mérito debería ser de las primeras por su buena voz y su maestría. Tuvo buena y arrogante figura, pero había engruesado tanto que no estaba con aspecto adecuado para representar ciertos papeles.

Contraltos: la Trevelli, la De-Meric-Lablache, la Grossi y la Bárbara Marchissio, aceptables; la Nantier-Didier, superior a todas, si no en voz, en conocimiento y posesión de su arte. Se contrataba siempre con Tamberlick.

Tenores: Mario, incomparable; Tamberlick, un primer tenor en toda la extensión de la palabra; Fraschini, de potente voz, pero sin expresión; Belart, nuestro compatriota, buena voz, buen gusto y buena escuela; Bettini, amanerado; Nandín, aceptable, y Nicolini, regular.

Bajos: Padovani, cumplía con su deber, y Selva, uno de los mejores cantantes que han figurado en el escenario del Real. Estaba inimitable en el *Mefistófeles*, de *Fausto*, y en el *Don Basilio*, del *Barbero*; el aria de *La calumnia*, nadie como él la ha cantado.

Barítonos: Cotogni, un poco amanerado: Giraldoni, desigual; Padilla (español), bueno. Era discípulo del Conservatorio. En Marzo de 1856 se dió en este centro de enseñanza un concierto, a beneficio del guitarrista Huerta, y cantó allí el *joven Padilla*, que se presentó como una esperanza para el arte. Aldighieri, mucha voz y poca escuela; Bonehée, poca voz y corta estatura, pero un gusto exquisito y una maestría envidiable. Merly, en cambio, era un hombretón, y aunque no escaso de mérito, no logró ni eclipsar ni igualares a Bonehée.

Como directores de orquesta figuraron en este período Juan Daniel Skoczdopole, de 1860 a 1864, y Vicente Boneti, superior al otro, de 1865 a 1868.

Visto el resultado que habían ofrecido los *conciertos sacros* que Salas dió en la *Zarzuela*, la empresa del *Teatro Real* repitió la suerte en Marzo de 1860, con la ventaja de tener a su disposición los cantantes y coros de la ópera. Entre las obras que se oyeron figuran el *Ave María*, de Schubert; un *andante instrumental*, de Espín y Guillén, y el *Stabat Mater*, de Rossini. Estos conciertos tuvieron aceptación.

El entusiasmo con que había sido recibida la trágica italiana Adelaida Ristori, en el teatro de la *Zarzuela*, animó a la empresa del *Real* para contratarla por seis funciones, obteniendo buenas entradas. Hizo el repertorio ya conocido del público, con pocas variantes. Parece que había el proyecto de que representara el drama de Tamayo *Locura de amor*, traducido al italiano con el título de *Giovanna la pazza*; pero no sabemos por qué no se pudo realizar el propósito. La Ristori dió, alternando, otras seis representaciones en el teatro de *Variedades* (Enero de 1860).

Uno de los empresarios del *Real* que mejor entendía el negocio fue, sin duda alguna, Mr. Bagier, no porque trajese grandes novedades ni expusiese su dinero temerariamente, sino porque sabía sostener la temporada sin hacer grandes desembolsos. Decía cierta noche en el pasillo de butacas entre un grupo de abonados, que en la temporada de 1860 a 1861 había perdido 30.000 duros, y, aunque ninguno le desmintió, no parece que todos quedaron convencidos. El caso es que siguió con la empresa y aumentó el precio de las localidades.

Se trataba de representar óperas españolas, es decir, con música de compositores españoles, y el citado Mr. Bagier nombró, para el examen de las partituras que se presentasen, un comité presidido por el Duque de Rivas, y compuesto de los señores Eslava, Valldemosa, Guelvenzu, Barbieri, Hernando

y Ventura de la Vega. No sabemos si llegó a reunirse alguna vez.

Adelina Patti debutó con *Sonámbula*, el 12 de Noviembre de 1863. Se aumentaron los precios de las localidades, y el público se disgustó con esto, así es que apareció más exigente de lo que hubiera estado en otra ocasión.

Decía un revistero:

«La señorita Patti tiene fisonomía inteligente y modales distinguidos; su dulce expresión y su aire infantil aumentan el prestigio de una voz argentina y pura, aunque no de gran cuerpo, pero sí de un excelente método de canto. Frasea con limpieza y corrección, y canta con todo el arte necesario para sacar el mejor partido de un órgano vocal que, sin duda ninguna, es privilegiado. Con relación a otras artistas, creemos que en Madrid son varias las que han cantado *Sonámbula* aprovechando más los resortes de la *particela;* la Persiani, la Albani y la *Lagrange*, no ciertamente tan jóvenes ni acaso tan graciosas, si no la igualaron en la flexibilidad de garganta, la aventajaron en voz, más robusta y sonora, y en la interpretación dramática de papeles.

»No se limita a cantar a su gusto las cadencias de las piezas, sino que acomete discrecionalmente muchos pasajes, y, a trueque de vencer dificultades y de hacer filigranas, nos canta música de su composición.»

El repertorio de la Patti, en aquel tiempo, estaba formado de las óperas siguientes: *Don Giovanni*, *Elixir*, *Martha*, *Trovatore, Gaza-ladra*, *Barbero*, *Don Pasquale, Lucía*, *Figlia del regimento*, *Dinorah* y *Traviata.*

Dicen que cobraba 12.000 reales por función. Esto resultaba un *escándalo*, porque los precios *fabulosos* que tenía asignados el empresario Caballero del Sax para la temporada de 1865 á 1866, eran los siguientes: La Rey-Balla, 12.000 reales mensuales; la States, 6.000; Luisa Marthelli (se llamaba Papini), 4.000; Eracleo (contralto), 2.500; María Marthelli, 4.000;

Steger, 19.000; Abruñedo (tenor asturiano), 3.000; Bonehée, 8.000; Merly, 5.000, y Della-Costa (bajo), 6.000 (1).

Caballero del Sax era un empresario de buena fe, en lo que admite un negocio, y, sin embargo, las inexperiencias del asunto sirvieron de motivo para que el público le mirase con prevención, no perdonándole la más leve falta.

El 10 de Diciembre de 1865 hubo un escándalo horrible en el teatro. Se cantó el primer acto de *Rigoletto* por un tenor, Giolani, que no gustó, y por Merly, que no acababa de satisfacer. En el entreacto apareció en el escenario un dependiente de la empresa manifestando que la señora Rey-Balla se había indispuesto repentinamente y que se suspendía la función, pudiendo presentarse los espectadores en la contaduría a recoger el importe de las localidades. Esto, que es un percance común y corriente en cualquier empresa, disgustó injustificadamente al público, que manifestó su desagrado con las demostraciones más tumultuarias que ha presenciado aquel salón. Y conste que no eran sólo los del *Paraíso* los que gritaban, sino los elegantes espectadores de palcos y butacas.

En esta última temporada teatral de 1867 á 1868 sigue predominando el gusto italiano, pues se hace *La Favorita* 10 veces; *Guillermo*, 17; *La Muta di Portici*, 11; *Sonámbula*, 8, y *Rigoletto*, 16; sin embargo, la nueva escuela de Meyerbeer va abriéndose camino, y consigue que *Gli Ugonotti* se represente doce noches, con buenas entradas y grandes aplausos por parte de los concurrentes al Paraíso, circunstancia que nos honra a los que modestamente tomábamos parte en aquellas sencillas manifestaciones del gusto musical.

### TEATRO DE LA ZARZUELA

Al comenzar el año 1860, en este teatro no se estrenaban producciones de alto bordo, sino juguetillos que no todos obtenían buen éxito. Sin embargo, hicieron *El diablo las carga*,

(1) La Rey-Balla, Bonehée y Merly habían cantado en francés, y Steger en alemán.

en tres actos, de Camprodón y Gaztambide, del corte del *Dominó azul*, y no fue mal recibida.

Enero.—Dió un concierto el violinista Vicente Sighicelle, y tocó *Souvenirs de Bellini* y *Fantasía oriental*, con acompañamiento de orquesta.

Febrero.—Otro concierto por la pianista signora Penélope Bigazzi; tocó una fantasía sobre motivos de *Sonámbula*, de Thalberg; *Bellezas de España*, y un nocturno con el siguiente título, muy de circunstancias, aunque un poco largo: *Los españoles rogando a Dios por el ejército de Africa* (1). Fue muy aplaudido.

Tanto o más que el famoso Macallister llamó la atención el prestidigitador Mr. Hermann. Era, cuando vino a Madrid, joven todavía, de estatura regular, moreno, de bigote y perilla negros, de cabeza más bien pequeña, de mirada penetrante y observadora, de frente despejada, algo depresiva en la parte superior frontal, de correctos modales y de genial desenfado. Hizo su presentación el 23 de Febrero de 1860, con los juegos siguientes, que luego han sido imitados por otros prestidigitadores: *El bolsillo milagroso*, *El pañuelo serpiente*, *El conejo chino*, *La silla eléctrica*, *El banquero filantrópico*, *La doble vista*, *La pesca maravillosa*, *El palo y la naranja*, *La cocina indiana*, *Los objetos volantes*, *La posta egipcia* y *El sombrero del diablo*.

Una de las suertes que más asombro causó fue la de hacerse disparar seis balas sobre el pecho, presentando luego al público los proyectiles aplastados.

Cuenta un gacetillero que cierta mañana se fué Mr. Hermann con unos periodistas a la plaza de San Miguel, y, acercándose a una vendedora de huevos, le compró media docena, que comenzó a cascar, sacando de entre cada yema una moneda de cinco duros. Asombrada la vendedora de aquel prodigio, y animada por los periodistas y la gente que en numeroso gru-

(1) Estábamos en guerra con el imperio de Marruecos.

po la rodeaba, se decidió también a cascar huevos, sin encontrar el hallazgo que anhelaba; echóse a llorar y el prestidigitador consiguió acallarla regalándola una de las monedas encontradas entre la mercancía. Después ejecutó Hermann varios juegos en presencia de los vendedores de la plaza, quienes le dieron una espontánea y frenética ovación.

Trabajó en Palacio, y los Reyes le regalaron un cronómetro de Losada, con cadena, un alfiler de brillantes y una botonadura de pechera. Las sesiones de prestidigitación de monsieur Hermann produjeron grandes rendimientos a la empresa, tanto, que se repitió cinco veces la *última función de despedida*.

Abril.—Dámaso Zabalza y su discípulo José Pinilla tocaron a dos pianos *Capricho húngaro*; una *fantasía*, por Monasterio, al violín, y un coro titulado *La caridad*, por los alumnos del Conservatorio, formando un conjunto de 200 voces, letra de Emilio Alvarez y música de D. Hilarión Eslava.

1862. Abril.—Concierto por el pianista italiano G. Perrelli. Tocó composiciones suyas.

La compañía lírica estrenó *Entre Pinto y Valdemoro*, juguete en que Arderíus parodiaba a Mr. Hermann, y Cubero a la Ristori, demostrando ya ambos artistas sus excelentes condiciones para el género *bufo*, que años adelante presentaron en el teatro de *Variedades*.

La empresa, a fin de defenderse con todas armas, trajo una compañía de ópera, en Mayo de 1860, que cantó *Otello*, *Poliuto*, *Hernani* y *Trovador*, por la Kennett, Tamberlick, Altavilla, Bartolini y Manfredi. A principios de Junio cayó enferma la tiple, y hubo que contratar a la Trinidad Ramos, que salió airosa de su compromiso.

Tamberlick consiguió un triunfo en *Trovador*, repitiendo, entre frenéticos aplausos, la *cavalleta* del tercer acto, en que daba el *do* de pecho.

Las noches de ópera trabajaba la compañía de zarzuela en el *Circo*.

Setiembre.—*La hija del regimiento*, en castellano, desempeñada por la Ramos y Salas, que fueron muy aplaudidos.

*Nadie se muere hasta que Dios quiere*, pasillo lírico fúnebre, de Narciso Serra.

La noche del 5 de Enero, el niño de doce años Pablito Barbero, durante un entreacto, tocó al piano una fantasía sobre motivos de *Rigoletto*, compuesta por su profesor Oscar Camps, y un concierto de Prudent, titulado *La pradera*.

Hicieron *Un pleito* y *El niño*, ambas en un acto, y como carecían de producciones nuevas, echaron mano de *Buenas noches, señor don Simón*, y *Una vieja*, de Camprodón y Gaztambide, estrenada a fines del año anterior por la Ramos, Arderíus y Cubero. Gustó mucho, sobre todo, una canción que comenzaba:

*¡Ay, mamá, qué noche aquella!*

*Las piernas azules*, juguete, según decía el cartel, «escrito en doce cuadros, de los cuales la empresa había suprimido once en obsequio al autor». Era de Ventura de la Vega, con música de Oudrid y de Vázquez.

*Los siete pecados capitales*, otro juguete de Frontaura, con música de Luis Cepeda.

Febrero.—*Zampa o la esposa de mármol*, acomodada a la música de Herold por Serra y Pastorfido; la cantaron la Murillo y la Rodríguez, Obregón, Sanz y Cubero.

*Por un inglés*, un acto, de Cuende y Larrea, con música de Vázquez.

*Marta*, en castellano, por la Ramos, la Mora, Sanz, Obregón y Salas. Decoraciones de Muriel.

*El amor y el almuerzo*, de Olona y Gaztambide, y *Anarquía conyugal*, de Picón y Gaztambide.

Setiembre.—*La pradera de los desafíos*, arreglo de Narciso Escosura a la música de Herold, por la Santa María, la Toda, la Rivas, Manuel Sanz, Salas, Caltañazor y Cubero.

Para esta temporada contrataron a la Albini y a la Lesen.

*La reina topacio*, de Emilio Alvarez y Fernández Caballero. El libro, flojo; la música, agradable.

*Las damas en la Camelia*, letra de Morán y música de Galiana. La *Camelia* era un jardín de baile que había en el paseo de Recoletos.

9 de Octubre.—Para conmemorar el natalicio de Cervantes se representó *El loco de la guardilla, pasillo que pasó en el siglo XVII*, letra de Narciso Serra y música de Fernández Caballero; por la Fernández, Obregón, Cubero, Caltañazor, Calvet y Arderíus. Obregón obtuvo un triunfo en el famoso parlamento de las quintillas.

*Stradella*, arreglo de Manuel del Palacio y Luis Rivera a la música de Flotow.

Noviembre.—*Un tesoro escondido*. Arreglo de Vega con música de Barbieri, y *Un concierto casero*, un acto, de Picón y Oudrid.

Narciso Serra había enfermado de tal manera, que llevaba algunos meses sin poder abandonar el lecho, y Salas, movido de su buen corazón, organizó una función a beneficio del autor de *Don Tomás*, en la que ejecutaron, el 24 de Marzo de 1862, *El loco de la guardilla*, *Nadie se muere hasta que Dios quiere, Una historia en un mesón* y *El último mono*. El pobre Serra, aunque mejoró de su dolencia, no volvió a gozar de salud durante el resto de su vida. Nosotros recordamos haberle visto muchas veces sentado tras la vidriera del balcón, en el piso principal de la casa núm. 26 de la calle de Segovia. Tenía entonces treinta y dos años.

Con motivo del beneficio de que hemos hablado, hizo Ferrer del Río un elogio de Serra en *La América*, escribiendo, entre otros párrafos laudatorios, el siguiente:

«Así que elegía un asunto se le acababan las dificultades; sobre la mesa de un café y con lápiz, o con cualquier pluma, y en el papel que encontraba dentro de sus bolsillos, se abandonaba a su inspiración fecunda, y de allí salía con un laurel más para su corona. ¿Qué mucho, si a todas horas y en el seno

de la amistad versificaba gallardamente al terciar en las conversaciones, y las salpicaba de espontáneos chistes? ¡Cuántos desarían para su lucimiento los tesoros de poesía que ha desparramado en improvisaciones felices y no conservadas por nadie en la memoria?

En el mismo mes de Marzo hicieron *El agente de matrimonios*, zarzuela de Ayala, que no gustó, y *El juicio final*, de Picón, que no hizo más que pasar. En cambio, tuvieron éxitos superiores *La isla de San Balandrán*, y *Memorias de un estudiante*, de Picón y Oudrid; y *En las astas del toro*, de Frontaura y Gaztambide, en que Arderíus demostró sus excelentes condiciones de actor, haciendo, vestido de torero, las delicias del público, y Salas imitó con propiedad el tipo de Curro Cúchares.

1863. Enero.—Se presentó el violinista Mr. Lotto, dando un concierto con acompañamiento de orquesta. Tocó, entre otras piezas, el *Movimiento continuo*, de Paganini.

Pocos días después, hubo otro concierto por el pianista Emile Wrobleski. Entre las obras que tocó, merece citarse una fantasía sobre motivos de la *Favorita*, otra sobre el tema *Casta diva*, de *Norma*, con la mano izquierda, y una *polaca*, primeramente con un solo dedo y luego con dos.

Abril.—*Walter*, zarzuela en tres actos, arreglo del drama *La huérfana de Bruselas*, por el malogrado Fernando Osorio, con música de Oudrid y de Javier Gaztambide. No hizo efecto.

Entró a formar parte de la compañía la Teresa Istúriz, muy apreciada del público.

Abril.—Concierto por Mr. Maurice Leenders, *violín a solo, de las Cortes de Dinamarca, Suecia y Noruega.*

Concierto por Eloísa D'Hervil; tocó al piano una obra de Weber y un capricho fantástico, y cantó *El Arco Iris* y *La Lola*, composiciones de Iradier.

Mayo.—*El Elixir de amor*, arreglada a la música de Donizetti, por Frontaura y Pastorfido; el desempeño corrió a cargo

de la Istúriz, la Fernández, Obregón, Caltañazor, Landa y Arderíus.

Junio.—*Julio César*, por Luis Rivera; revista contemporánea, escrita expresamente para Francisco Arderíus, que hizo reír grandemente al público, eso que la censura había mutilado la obra de una manera horrible.

El acontecimiento del teatro de la Zarzuela, en esta temporada, fue la presentación de la Sociedad coral de Barcelona, *Euterpe*, dirigida por el fundador D. José Anselmo Clavé. Cantaron *Las flors de maig*, *Al mar*, *De bon mati*, *Les pescadors*, *Les netz dels almugaders* y otras piezas, que obtuvieron grandes y frenéticos aplausos, de tal modo, que habiendo sido contratados para dar dos conciertos, tuvieron que repetirlos con un lleno completo de las localidades. La última noche asistió la Reina, y un curioso vió entre la concurrencia al general Prim, D. Nicolás María Rivero, el Marqués de Molins, D. Pascual Madoz, D. Pedro Salaverría, D. Emilio Castelar, el Duque de Sexto y D. Ventura de la Vega. El 21 de Junio tomaron parte en un festival nocturno que, a beneficio de la Santa Infancia, se verificó en el *Parterre* del Retiro (hoy Parque de Madrid), iluminado profusamente.

Aquí hicieron las voces mejor efecto y el público quedó encantado de los coros Clavé, dando a su director una espontánea y franca ovación (1).

Setiembre.—*El zapatero y la maga*, música de los hermanos Ricci, arreglada por Manuel del Palacio y Luis Rivera, de la que, con el título de *Crispino e la Comare*, se había representado en el extranjero. La cantaron la Istúriz, la Checa y la García, Salas, Landa y Calvet.

Octubre.—*La doble vista*, en un acto, de Picón e Ignacio Campo.

---

(1) La venida de Clavé con su Orfeón produjo efecto en Madrid. Don José Flores Laguna fundó una sociedad de jóvenes obreros, que tituló Orfeón Artístico Matritense, y dió algunos conciertos en el salón de Capellanes (Enero de 1865), ante numeroso público, siendo muy aplaudido.

Noviembre.—*Dos pichones del Turia*, juguete lírico-bilingüe, de Rafael María Liern, y Barbieri, en que la Rivas y Cubero desempeñaron dos tipos valencianos.

Diciembre.—Presentación del prestidigitador Mr. Velle, que hacía ejercicios de física, química, electricidad y magnetismo.

*Las hijas de Eva*, de Larra y Gaztambide. Buen éxito.

*La conquista de Madrid*. Mejor aún. Era de los mismos autores.

1864. Enero.—En un intermedio dió un concierto el signore Comingio Cagliano con un instrumento de su invención, que llamaba *Caja armónica*, y se componía de 34 copas de cristal.

Pocos días después, la empresa presentó a D. Juan Bautista Pujol, que tocó al piano un concierto de Weber.

Marzo.—Aparición de Mlle. Benita Anguinet, prestidigitadora que gustó mucho. Era guapa, simpática; trabajaba con los brazos desnudos, y se captó desde el primer día el afecto del público. Algunos de sus juegos, aunque resultaban conocidos, ofrecían cierta novedad en la presentación.

El 26 de Marzo, con el estreno de *Los dioses del Olimpo*, comenzó una de las fases de la zarzuela española, el género bufo, que durante algunos años produjo pingües ganancias a los empresarios. Esta obra era un arreglo, hecho por Pina, de *Orphé aux enfers*, cuya música, escrita por Offenbach, había hecho furor en París. Aquí la representaron la Checa, la Soriano, la Hueto, la Lola Fernández y la Montañés, Caltañazor, Cubero y Carratalá.

La obra tenía gracia, así es que el público la recibió bien, y la música se hizo popular al poco tiempo.

Junio.—*Antes del baile, en el baile y después del baile*, juguete de Emilio Alvarez y Manuel del Palacio, escrito para Carratalá.

En este mes, con motivo de un beneficio, se representó *El orgullo castigado*, del niño Jesús Rodríguez Cao; se cantó una

*Melodía irlandesa*, para voces solas, arreglada y traducida por Barbieri, y la *Cantiga XIV del rey Don Alfonso el Sabio*, perifraseada por Eslava, y que se titula *Esta cantiga e como Sancta Maria gardou o ladrón, que non morese na forca porque a saudaba.*

En el otoño de 1864 se formaron para trabajar alternando en este teatro, dos compañías, una de declamación y otra de zarzuela.

En la primera figuraban: Ceferino Guerra, Emilio Mario, José Calvo, Rosa Tenorio, Leocadia Vila, Agueda Moreno, Lola Fernández, Balbina Valverde, María Bardán, Rafael Calvo y Ramón Cubero.

En la segunda: Salas, Teresa Istúriz, Matilde Esteban, Rosario Hueto, Lola Fernández, María Bardán, Juan Prats, Caltañazor, Orejón, Arderíus, Landa, Cubero y Calvet.

Director de la empresa: Gaztambide.

Hicieron: *Vi y vencí*, comedia en tres actos de Moreno Gil, y *De tal palo tal astilla*, zarzuela en un acto de Selgas y Arrieta:

*Jácome Trezzo*, drama de Tomeo y Benedicto, que se llevó una silba monumental, injustamente, pues aunque la obra tenía sus lunares, no merecía el mal recibimiento que la hizo el público. Nemesio Fernández Cuesta, en sus revistas del *Museo Universal*, confirma nuestra opinión. El título del drama no sirvió siquiera para que el Ayuntamiento reformase la lápida de rotulación de la calle donde vivió aquel artista insigne, y aún sigue, como entonces, formando una sola palabra el nombre con el apellido: *Jacometrezo*. Más suerte tuvo una piececita, estrenada la misma noche, *Sistema homeopático*, de Miguel Pastorfido, que la presentó como original, estando tomada del italiano, según se declara en la siguiente décima que publicó un periódico:

Con descaro sin igual,
Pastorfido el sistemático,

el *Sistema homeopático*
nos dió por original.
Nos engañó, ¡voto a tal,
este perfido escritor;
Castelvechio es el autor,
y aunque Pastorfido arguya,
la tal comedia es tan suya
como mío *El Trovador*.

Noviembre.—*De la mano a la boca*, comedia en tres actos, de Ricardo Puente y Brañas.

22 de Diciembre.—Gran acontecimiento. Se estrenó *Pan y toros*, zarzuela de Picón y Barbieri, con el siguiente reparto:

*Doña Pepita*, la Istúriz; *Princesa de Luzán*, la Checa; *la Tirana*, Lola Fernández; *Duquesa*, la Bardán; *Ciega*, la Luján; *Capitán Peñaranda,* Landa; *Goya*, Cubero; *Abate Ciruela*, Caltañazor; *Corregidor Quiñones*, Arderíus; *Jovellanos,* Calvet; *Pepe-Hillo,* Salas; *Pedro Romero,* Rochel; *Costillares,* Prieto; *General Peñarrubia,* Jiménez, y *Ciego*, Orejón.

Decoraciones pintadas por Bragaldi, Ramón Romea y Antonio Bravo (1).

El libreto gustó, pero la música produjo una sorpresa de indescriptible satisfacción, pues rompiendo con el italianismo a que nuestros compositores nos tenían acostumbrados, Barbieri apareció escribiendo música genuinamente española y castiza que en seguida encontró eco en nuestros corazones. Ese era el lenguaje musical que el pueblo quería. ¿Cómo se operó la transformación de Barbieri? Hagamos historia.

En 1857 fue nombrado Alcalde-Corregidor de Madrid don José de Osorio y Silva, Duque de Sexto, amigo y protector de nuestro padre, a quien proporcionó poco tiempo después un destino en el Ayuntamiento, motivo por el cual trabó amistad íntima con el Archivero municipal, D. Wenceslao Muñoz. Era

(1) La orquesta de bandurrias y guitarras que salía a escena estaba dirigida por el famoso Manuel Más.

este señor aficionado a la música, y en sus frecuentes conversaciones con nuestro padre, le hubo de avisar que bajo su custodia se hallaba una colección numerosa de *tonadillas* casi desconocidas en el mundo musical, porque no se habían dado a las prensas, y hacía años que no se cantaban en el teatro.

La circunstancia de que nuestra hermana Fanny tocaba regularmente el piano y conocía tal cual las reglas del contrapunto, favoreció la ocasión para conocer y estudiar el hallazgo de las tonadillas, improvisándose con frecuencia deliciosas veladas en nuestra casa, donde, merced a la amabilidad de Muñoz, se tocaron y cantaron aquellos notables modelos de música popular que compusieron Esteve, Laserna, Missou, Valledor y tantos otros a fines del siglo XVIII.

Asistían a estas veladas Soriano Fuertes y Barbieri, quienes, con su buen talento, descubrieron en las tonadillas la base para la restauración del gusto de la música popular, y Barbieri escribió *Pan y toros* aprovechando motivos de aquellas obras, é inspirándose en el gusto y en la factura que las informara. El ensayo le salió a pedir de boca, y decidido a seguir por aquel camino, presentó al Alcalde Corregidor la siguiente instancia, que de puño y letra del mismo Barbieri se conserva en el Archivo indicado:

«Excmo. Sr.: Hace más de doce años que ocupo todas las horas que me dejan libres mis composiciones musicales en reunir datos y documentos con que escribir y publicar en su día la *Historia del teatro lírico español.* Las dificultades que en mi trabajo encuentro, son tanto mayores, cuanto que, debiendo éste constar de dos partes, una literaria y otra musical, si bien para la primera he podido reunir muchos elementos, para la segunda veo con frecuencia estrellarse mi buen deseo contra la incuria de nuestros antepasados, que nos legaron escasísimos documentos, y aun éstos mal manuscritos, (que nunca impresos) y faltos casi siempre de los requisitos más indispensables al historiador.

»Afortunadamente, el Excmo Ayuntamiento de Madrid

posee en su magnífico Archivo un rico tesoro de documentos históricos y de obras musicales españolas, procedentes de los antiguos coliseos de la *Cruz*, del ***Príncipe*** y de los ***Caños del Peral***; me refiero particularmente a la preciosa y única ***colección de tonadillas***, la cual es digna de un particular estudio, y aun de ser publicada aparte de mi proyectada ***Historia;*** porque estas obritas, además de su mérito artístico, tienen el muy grande de ser un arsenal de cantos populares, y una pintura fiel de las costumbres españolas de su tiempo. Necesito, por lo tanto, examinarlas y estudiarlas con despacio; pero como las horas en que se halla abierto el Archivo del Excelentísimo Ayuntamiento suelen ser las mismas en que yo tengo que atender a mis preferentes trabajos teatrales,

»A V. E. suplico se digne permitirme examinar en el indicado Archivo, y tomar apuntes de todos los documentos que puedan hacer al caso de mi *Historia*, en general, y respecto a las tonadillas, en particular, me otorgue el permiso de que yo pueda traerlas a mi casa, de dos en dos, y siempre bajo recibo, para copiarlas en partitura, y hacer sobre ellas los estudios convenientes. Si para esto último fuera necesario alguna especie de fianza, estoy dispuesto a prestar aquella que permitan mis facultades. Gracia que espero merecer de la bondad e ilustración de V. E. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 23 de Febrero de 1865.—Francisco Asenjo Barbieri.»

La Comisión de Espectáculos informó manifestando que no había inconveniente en permitir a Barbieri que revisase y copiara los documentos que quisiese; pero sin sacar de la dependencia los originales. Barbieri fué al Archivo, que entonces estaba situado en la planta baja de la Primera Casa Consistorial, en las habitaciones a que pertenecen las rejas de la calle Mayor, y a presencia del Archivero, en su despacho, que era la esquina de la plaza, revisó una por una las 1.700 tonadillas que custodiaba D. Wenceslao Muñoz; allí y entonces se verificó la transformación del genio de aquel compositor, honra y orgullo de la música popular española.

1865.—El 18 de Enero se hizo una función en honor de Calderón de la Barca, representándose *El Alcalde de Zalamea*, refundido por Abelardo López de Ayala. Lo interpretaron la encantadora Rosita Tenorio, la Lola Fernández, no menos encantadora, y la Moreno; Ceferino Guerra, Mario, Cubero Calvo (Ricardo), Calvet, Jiménez y Orejón: todos pusieron de su parte cuanto pudieron, demostrando el buen deseo que les animaba.

Marzo.—*Los pavos reales*, arreglo del francés, por José Núñez de Tavira, pseudónimo, según decían, de un escritor conocido. La ejecución no dejó nada que desear por la Bardán, la Valverde, la Moreno, Mario, Arderíus, Calvo y Rochel.

El día 29 se verificó el beneficio de Emilio Mario, y en su obsequio tomó parte Dardalla haciendo la pieza andaluza *El parto de los montes*. La Srta. Luján cantó unas granadinas, acompañándose a la guitarra, y, finalmente, se estrenó la humorada en varias escenas, escrita expresamente para Mario y Arderíus, por Mario Pina, con el título de *Las plagas de Egipto*.

Abril.—*Los filibusteros*, zarzuela en tres actos, de gusto melodramático, letra de Moreno Gil y música de Moderatti.

Había entrado a formar parte de la compañía el tenor cómico Eugenio Fernández.

Mayo.—Concierto por el pianista portugués, joven de veintidós años, Arturo Napoleón. Tenía la escuela de Gostchal.

*Las amazonas del Tormes*, zarzuela de Emilio Alvarez, con música del maestro Rogel.

Concierto por el violinista Carlos Patti, hermano de Adelina. Tocó, con acompañamiento de orquesta; 6.° concierto de Beriot, *Elegie de Erust* y *El Carnaval de Venecia*.

Setiembre.—Nueva empresa con la siguiente compañía: Teresa Istúriz, Lola Fernández, Teresa Rivas, Antonia Uzal, Consuelo Montañés, Aurora Esquivel, Carolina Luján, Rosendo Dalmau, Emilio Carratalá, Salas, Caltañazor, Juan Prats, Modesto Landa, Francisco Calvet, Francisco Arderíus y Juan Orejón. No hicieron campaña de buena suerte hasta fin del año,

que el público aplaudió la zarzuela en tres actos *El capitán negrero*, letra de García Gutiérrez y música de Arrieta.

1866. Enero.—*Cuadros mímico-plásticos, históricos, mitológicos y sacros*, dirigidos por Mr. Farriol. Gustaron mucho, sobre todo los modelos femeninos por sus esculturales figuras. Uno de les cuadros que más llamó la atención fue la representación del de *Los Comuneros de Castilla*, de Gisbert.

Febrero.—*La corte del rey Reuma*, pasillo cómico, lírico, fúnebre y alegórico, de Eusebio Blasco y José Rogel, por la Lola Fernández, la Montañés, Arderíus y Orejón.

Durante la Cuaresma se hizo una prueba de ensayar el género bufo para pulsar el gusto del público, imitando el humorismo que tan en boga estaba por aquella época en París, y tanta aceptación tenía en *Les Buffes* y en el *Palais Royal*. Arderíus fue el iniciador de la empresa, y preciso es confesar que anduvo acertado. Hicieron *Caltañazor y Arderíus* o *De Dios nos venga el remedio*, disparate que se aplaudió mucho. Estos dos artistas, dotados de verdadera gracia, hacían juegos de prestidigitación, en broma, y consiguieron imitar, en broma también, algunos de los cuadros plásticos de Mr. Ferriol.

Marzo.—*Los cómicos de la legua*, en cuatro actos, arreglo de *Les folies dramatiques*, por Federico Bardán, con música de Vázquez. El segundo acto, que se titulaba *I feroci romani*, y era una parodia de las óperas, siguió representándose durante muchos años.

El género bufo encajó bien, pues hasta el poeta Gustavo Adolfo Bécquer decía en una revista: «Cuando en todos los terrenos se encuentran tantos motivos para afligirse, no nos parece inoportuna la aparición de una obra (*Los cómicos de la legua*) que sólo aspira a regocijar el ánimo, aunque sea a fuerza de disparates, que también tienensu mérito. No todo el que quiere disparata con gracia.»

Aunque adelantemos acontecimientos, viene aquí oportuno dar cuenta de una polémica que en el mes de Setiembre sostuvieron en el periódico político *El Reino*, D. Antonio Vina-

geras, y Barbieri, atacando aquél y defendiendo éste el género lírico-dramático español. Ocho artículos, no cortos, escribieron cada uno de los contrincantes, aduciendo los argumentos que su ilustración y su ingenio les sugerían, en apoyo de las opuestas opiniones que sustentaban; y nosotros, que hemos aplaudido, sin reservas, la resurrección de la zarzuela en 1849, con la aparición de *El Duende*, nos ponemos de parte del autor de *Jugar con fuego* y *Pan y toros.* Vinageras perseguía el desiderátum de la ópera española, y Barbieri, comprendiendo que esto era una utopia en aquellos tiempos, y lo sigue siendo en los presentes, se contentaba con tener buenos compositores de zarzuela, es decir, de música popular, que, en más modesta esfera, también tiene su mérito.

Arderíus no tenía obras preparadas; así es que echó mano de las antiguas, como *El marqués de Caravaca; Buenas noches, Sr. D. Simón*; *El estreno de una artista* (para la primera salida de la Carmen Alvarez), y *El duende*; pero aun así, comprendió que el público acudía al camino por donde se le llamaba, y decidió para el año cómico siguiente plantear el problema, dando la batalla en el teatro de *Variedades*, como verá el lector en el capítulo correspondiente.

El ya célebre trágico italiano Ernesto Rossi apareció en el escenario de la *Zarzuela*, con gran aplauso del público, el 26 de Agosto de 1866, y representó durante todo lo que restaba de mes y parte del siguiente: *Hamlet*, *Otello, Kean o Genio y desorden*, *El campanero de San Pablo, Súllivan*, *Un vicio de educación*, *Los dos sargentos franceses*, *El Cid* (de Corneille) *Francesca da Rimini* y otras obras. El público de Madrid mostró predilección por los actores y actrices italianos, y aplaudía a todos con el mismo entusiasmo. Rossi, que era un buen ejemplar, a pesar de sus defectos, fue recibido como merecía, y el que escribe estas crónicas contribuyó con sus palmadas al éxito que tuvo en el teatro de la *Zarzuela* el trágico italiano. Una noche interpretó Rossi con la Santoni la tragedia *Orestes*.

Octubre.—Se reformó el teatro pintándole un techo nuevo, en que se pusieron las figuras de Lope y Calderón, que aparecían a la izquierda, como asomados a una balaustrada, y exclamando, según la expresión de un semanario satírico: «Ahí está D. Manuel Catalina; ¡huyamos!» Efectivamente, era don Manuel Catalina el empresario que había formado compañía con Matilde, Teodora, la Zapatero, la Lombía, la Genovés, Oltra, Casañer, Pastrana y Mario. Comenzaron representando *Lo que son mujeres*, de Rojas, en que Matilde hacía el papel de *Serafina* y Teodora el de *Matea*, las dos muy bien; los hombres, regular.

*Sueños y realidades*, de Antonio Hurtado. Como todo lo suyo, no era ni malo ni sobresaliente.

Noviembre.—*Amor de madre*, drama ya conocido, que salió admirablemente, haciendo Matilde la *madre* y Teodora *Sir Arturo*.

*Más vale maña que fuerza*, pieza en un acto, de Tamayo, por las dos actrices, Catalina y Casañer. La comedia es lindísima, y los cuatro estuvieron muy felices. Conviene hacer constar la docilidad de Teodora, que se prestaba a desempeñar papeles secundarios al lado de Matilde, y conste, asimismo, que su talento le dió recursos para sostenerse a la altura de la primera dama. Aquí fue donde pudimos apreciar lo que valía Teodora.

Diciembre.—Concierto por la pianista Teresita Carreño. Tocó: Fantasía sobre motivos de *Lucía*, por Listz; otra sobre motivos de *Gli Ugonoti*, por Talberg; *Balada*, de su composición; variaciones de *I Puritani*, por Herz; fantasía sobre motivos de *Guillermo*, para piano y violín, que tocó Monasterio, y luego, de regalo, tocó un vals de su composición, variaciones de la *Jota aragonesa* y el *Jaleo de Jerez*.

Se estrenó *El sobrino de su tío*, pieza en un acto, arreglada por Ricardo Vega, hijo de D. Ventura. Buen éxito.

En vista de la escasez que había de coristas y actores de zarzuela, Salas abrió en este teatro, el 15 de Enero de 1867,

una academia para dar gratis la enseñanza necesaria. Ignoramos el resultado que produjera.

1867. Febrero.—*Los sentidos corporales*, comedia en tres actos, de Bretón de los Herreros, a beneficio de Mario, desempeñada por éste, Matilde, la Lombía, Manuel Catalina, Oltra y Pastrana. No satisfizo a los señores.

*Volar sin alas*, comedia de Victoriano Sardou, escrita en francés con el título de *Le maison neuve*, traducida por Juan Catalina. No despertó interés, porque al autor se le miraba con cierta prevención en España.

Terminó Catalina su contrato, y vino a la *Zarzuela* una compañía de declamación, formada con Teodora, la Valverde, la Hijosa, Lola Fernández, Carmen Genovés, Victoriano Tamayo (hermano de D. Manuel), Morales, Casañer, Oltra, Alisedo, Mario y Ricardo Zamacois, poniendo en escena la comedia de Eguílaz, en tres actos, *Quiero y no puedo*, que había dado mucho que hablar, y que no gustó.

Mario hizo *El pelo de la dehesa*, de Bretón, y estuvo a gran altura; no lo hemos visto hacer mejor.

Abril.—Aniversario de la muerte de Cervantes. *Los dos camaradas*, fragmento de un drama que dejó sin concluir Ventura de la Vega. Los camaradas eran D. Juan de Austria (Casañer) y Miguel de Cervantes (Morales). Para la representación del fragmento escribió un prólogo dialogado Luis Eguílaz, con el título de *Un hallazgo literario*, y terminó la función con *La hija de Cervantes*, de Hartzenbusch. El mismo día hicieron por la tarde *Don Quijote de la Mancha*, también de Vega, y *El loco de la guardilla*, de Serra y Caballero.

4 de Mayo.—*Un drama nuevo*, drama en tres actos, de don Joaquín Estébanez, desempeñado por Teodora, Victoriano Tamayo, Oltra, Morales, Casañer, Mario y Alisedo. El autor, D. Manuel Tamayo y Baus, solía ocultar su nombre cuando estrenaba alguna obra, afectando una modestia que todos alabábamos; pero cuidaba de descubrir el secreto, con toda reserva a ciertos amigos que distraidamente lo divulgaban.

Emilio Mario, que iba por las tardes un rato al Café Suízo a jugar una partida de billar con Bernardo Rico, el grabador, fue uno de los que se encargaron de hacer correr la noticia. El drama obtuvo un éxito de primer grado, y quedó como modelo en nuestra literatura dramática.

Mayo.—*Don Pedro Calderón,* drama en tres actos, de Patricio Escosura.

*Palco modista y coche,* de José Picón, por la Valverde, Lola Fernández, la Genovés y la Srta. María Alvarez Tubau, Mario, Morales, Casañer y Alisedo.

El activo Gaztambide formó en Setiembre una compañía doble de declamación y zarzuela para alternar en este teatro, y en el de *Novedades*, que también lo había contratado. En la de declamación tenía a Pepita Hijosa, la Romeral, la Genovés, la Valverde, Lola Fernández y María Alvarez Tubau, Mario, Casañer, Morales y Ricardo Zamacois; en la de zarzuela, la simpática y hermosa Elisa Zamacois, Manuel Sanz, Caltañazor y Landa.

Aprovechaban el repertorio: sin embargo, estrenaron *En casa del gaitero*, comedia en cuatro actos, traducida de la que escribió en francés Victoriano Sardou con el título de *La famille Benoiton*, y más adelante *La comedianta de antaño*, de Patricio Escosura.

Había un cuerpo de baile, a cuyo frente estaba la Conchita Quintero.

La compañía de zarzuela estrenó *Luz y sombra*, en dos actos, de Narciso Serra y Fernández Caballero, por la Zamacois (que hacía el papel de *Aurora*), Sanz, Caltañazor, Landa y Calvet. Gustó mucho.

*El bien tardío*, segunda parte de *El loco de la guardilla*, también de Serra y también de Caballero; pasó.

A pesar de su enfermedad, Narciso Serra estaba inspirado, pues a fin de año estrenó el precioso sainete *A la puerta del cuartel*, que lo desempeñaron con mucha gracia la Hijosa, Lola

Fernández, la Tubau y la Genovés, Caltañazor, Morales, Mario, Casañer, Alisedo y Zamacois.

Las violinistas Julieta y Julia Delepièrre dieron un concierto.

1868.—*El ángel de la muerte*, drama fantástico, de Teodoro Berrière, traducido por Larra. María Tubau estaba monísima haciendo el papel de *Angel*.

Febrero.—*Galatea,* zarzuela en dos actos, arreglada a la música, de Víctor Massé, por Camprodón y Emilio Alvarez, para que la cantase la hermosa Elisa Zamacois.

*La varita de virtudes*, zarzuela de magia, por Larra y Gaztambide. Se distinguieron la Zamacois y Lola Fernández.

En Marzo se dieron en este teatro conciertos sacros, vocales e instrumentales.

Marzo.—*La firma del rey*, zarzuela en dos actos, letra y música, respectivamente, de los Sres. D. Mariano y D. Miguel Carreras y González.

Mayo.—Conciertos, dirigidos por Mr. Arbán, en que nos dió a conocer la obertura de *Le poète et le paysan*, de Soupé, y una polka, *Barbe-Bleu*, de Offenbach. Después de los conciertos de Barbieri, Mr. Arbán no hizo gran efecto.

Volvió Rossi a la Zarzuela, apareciendo en su escenario el 25 de Mayo de 1868, con gran aplauso del público. Hizo el repertorio de la otra vez, añadiendo la novedad de poner en escena *La vita e sogno*, que gustó mucho, porque, en honor de la verdad, la representó bien, aunque la traducción, para nosotros los españoles, desmerecía mucho del original. La enérgica frase de *Segismundo*

Cayó del balcón al mar.
¡Vive Dios que pudo ser!

la interpretó Rossi en italiano con esta palabra: *¡Posso!* Y el público no quedó convencido. Cuando terminó la representación, una de las veces que le hicieron salir para recibirle entre bravos y aplausos, se le ocurrió señalar con la mano el retrato

de Calderón, pintado en el techo de la sala, y esta galantería le proporcionó otra ovación. Con Rossi estaba de primera actriz la Amalia Casiliri.

El 14 de Junio recitó Rossi el canto XXV del *Infierno del Dante*, repartiendo previamente entre los espectadores la traducción que de aquellos versos había hecho el Conde de Cheste. No hacemos comentarios.

A fines de Setiembre se abrió la Zarzuela con una compañía de declamación, en que figuraban Teodora, la Dardalla y la Fenoquio, Victoriano Tamayo, Zamora, Parreño, Vallés y Maza; pero los acontecimientos políticos obligaron a la empresa a suspender las funciones.

### TEATRO DEL CIRCO

En aquel tiempo, no todas las empresas se preocupaban del buen decorado y de la ornamentación del teatro que tomaban a su cargo, y debido a esto, el *Circo* había experimentado pocas reformas, apareciendo, al comenzar este período, un tanto destartalado, sin más condición favorable que la de su buena capacidad. Aquí estaban D. José Valero y Teodora Lamadrid, haciendo su repertorio con alguna que otra novedad, no en abundancia. A principio de año estrenaron *El mal apóstol y el buen ladrón*, drama de Hartzenbusch. La obra, de carácter bíblico, fue muy aplaudida, y algunos trozos de la versificación se hicieron populares entre los estudiantes; pero, según cierto crítico descontentadizo, ni Teodora ni el mismo Valero estuvieron en todo el drama a la altura que éste reclamaba. Algo habría, por cuanto Valero, inmediatamente después del drama de Hartzenbusch, hizo *Luis Onceno*, que era una de sus obras favoritas, y donde tantos aplausos recogía.

La Ristori había representado *Adriana*, y Teodora, que tenía conciencia de su superioridad, por lo que se refiere a esta obra, en cuanto se marchó la trágica italiana, puso en escena el drama, cosa que muchos la censuraron, aunque otros lo

aplaudieron, porque lo cierto es que en *Adriana de Lecouvreur* nuestra compatriota no ha tenido rival.

En Setiembre de 1860 vino al *Circo* una compañía de zarzuela, en que figuraban la Santa María y la Di-Franco, y representaron *Campanone*, adaptada al castellano por Frontaura y Luis Rivera. Gustó mucho. Se defendían con *El grumete*, *Peluquero y marqués* y *Lo que de Dios está...*

Tronó la empresa al terminar el mes de Enero de 1861, y tomó el teatro otra, que contrató a la Amalia Ramírez, y puso en escena *El castillo maldito*, en tres actos, con éxito regular, por la Santa María, la Lecea, Soler, Crescj, Becerra y Eugenio Fernández.

Anunció que iba a representar el pasillo cómico fúnebre, de Serra, *Nadie se muere hasta que Dios quiere*, y el autor se opuso; pero como había vendido la obra al editor Gullón, que era el propietario legal de ella, no le quedó otro remedio que el de conformarse, sirviendo el asunto de tema de conversación en los cafés durante algunos días.

Marzo.—*Llamada y tropa*, de García Gutiérrez y Arrieta.

Abril.—*El hombre feliz* (de Frontaura y Arrieta), *monólogo agridulce*, desempeñado por Eugenio Fernández.

Mayo.—*La cruz de los humeros*, en un acto, del género andaluz, letra de Ricardo Mosquera, música de Manuel Crescj.

*El corneta*, de Frontaura y Luis Cepeda.

En Junio hizo su salida, con *El Juramento*, la tiple María Albini, discípula y parienta de la Marieta famosa.

Setiembre.—Nueva compañía de zarzuela, con la Ramos, la Mora, Onofre Muñoz, Vidarte, Becerra, Grau, Font y Eugenio Fernández. No estrenaron nada notable.

Noviembre.—*La mina de oro,* que no fue mina para la empresa.

1862.—Dió un concierto la simpática pianista Eloisa D'Hervil, y se presentó la tan renombrada bailarina Manuela Perea, haciendo el baile nuevo titulado *Celos y caliá*, compuesto y dirigido por Ricardo Moragas. Todo pasa. Aquel furor de

1850, y del que fue testigo el teatro del *Circo*, se convirtió casi en indiferencia, y la *Nena* hubo de resignarse a oír algunos aplausos que, por galantería más bien, se la dedicaron.

Para la temporada de verano se formó una compañía numerosa que hacía comedias y zarzuelas, daba conciertos con el cuerpo de coros del *Teatro Real*, presentaba bailes de espectáculo, con más o menos aparato, y juegos de prestidigitación por un tal Limiñana.

1863.—Con un triste acontecimiento comenzó este año. Cayó enferma la simpática tiple Trinidad Ramos, y habiéndose trasladado a Carabanchel buscando alivio a su dolencia, falleció el 3 de Enero. Al sufragio que, por el descanso de su alma, se celebró en la iglesia parroquial del pueblo, acudió toda la compañía del *Circo* y además muchos artistas de los demás teatros.

*Aventuras de un joven honesto*, de Pina y Fernández Caballero, por la Hueto, la Cárdenas, Bigones y Rojas, y los señores Crecj y Santa Coloma. Gustó, merced a la bondad de la música, y a que tenía un coro de señoritas vestidas de estudiantes.

*Un trono y un desengaño*, letra de Pina y música de Inzenga, Reparaz y Arrieta.

*Si yo fuera rey*, en tres actos, arreglo de Pina y Pastorfido, con música de Inzenga. En esta obra trabajaba la Montañés.

En Febrero cesó la compañía de zarzuela, y vino la de declamación que actuaba en *Lope de Vega*, estrenando *Estudios del natural*, en tres actos y en verso, de Larra, por Teodora y la Boldún, con Arjona, Manuel Osorio y Calvo (padre).

Durante la primavera, para dar variedad a las funciones, contrató la empresa a Haslam, niño de once años que hacía la la competencia a Mr. Leotard, en el ejercicio de *los tres trapecios*.

Mayo.—*El nuevo Don Juan*, de Ayala, en tres actos, por Teodora, la Bagá, la Balbina Valverde, Arjona, Osorio, Benetti y Ricardo Calvo. Regular.

En Setiembre hizo su primera salida Emilia Moreno, con

la comedia en un acto *¡Quién vive!*, obteniendo muchos aplausos, y una ovación en unas evoluciones militares que ejecutó con un fusil de reglamento.

Después hicieron *La pata de cabra,* por la Pepita Hijosa y José Miguel, *gracioso*, que venía de Valencia precedido de justa y honrosa fama. Era notable haciendo *Manolito Gázquez.*

*Lances de honor*, en tres actos, de D. Manuel Tamayo, oculto bajo el pseudónimo de Joaquín Estévanez, por Teodora, la Hijosa, los Arjonas, Osorio, Benetti y Ramón Mariscal.

Diciembre.—*Me conviene esta mujer*, en un acto, de Eduardo Zamora y Caballero, y *Pobres mujeres*, de Enrique Gaspar.

1864. Enero.—En este teatro le dieron otro golpe a *La almoneda del diablo*, refundida por su autor, con decoraciones nuevas de Luis Muriel y vestuario de Aquilino Pérez. El gracioso José Miguel bailaba el paso del *Cucuyé*, y le acompañaron los bailarines Carmen Chavarría y José Carrión. No les dió mal resultado.

Febrero.—*El matrimonio de conciencia*, de José María Díaz, por Teodora y Arjona.

En Abril volvió a sonar la *La campana de Almudaina*, y acudió gente.

*La fuente milagrosa*, apropósito en un acto para exhibir un juego de agua natural, que tomaba diversos colores.

En Mayo dió un concierto el guitarrista D. Juan Valencia. Tocó: Fantasía sobre la *La fiancée*, de Auber; el bolero titulado *Es la chachi;* otra fantasía sobre un tema de Huerta (guitarrista notable), y unas variaciones sobre la *Rondeña*. A pesar de que había pasado la moda de aquel instrumento, Valencia fue muy aplaudido.

Setiembre.—Compañía de zarzuela, que comenzó con *Cadenas de oro*, de Larra y Navarrete, música de Arrieta, por la Uzal, la Toda y el tenor Sanz. El libreto valía poco; la música agradó.

*El toque de ánimas*, de Darío Céspedes y Arrieta. Buen éxito, por la Uzal, Obregón, Allú y Becerra.

1865.—En Enero se estrenó una revista cómico-lírica titulada *1864-1865*, letra de Gutiérrez de Alba y música de los discípulos de la clase que D. Emilio Arrieta desempeñaba en el Conservatorio. Entre ellos figuraban los hermanos Fernández Grajal profesores actualmente en aquel centro.

*La paloma azul*, comedia de magia, de Rafael Marín Liern.

Abril.—*La resurrección de los muertos*, juegos de física recreativa, ilusionismo, prestidigitación y escamoteo, por monsieur Velle de Pest.

Después se presentó en este teatro el prestidigitador monsieur Laroche Lambert, conocido por *Hume*, que hacía pruebas de la transmisión del pensamiento.

Catalina se refugió en el Circo con su hermano Juan, Oltra, Mario, Casañer, Matilde, la Sanz, la Zapatero y la Dansaut. Inauguraron la temporada (Octubre de 1865) con *El desdén* (1), de Moreto; hicieron algunas comedias de repertorio, y, aprovechando las decoraciones que el teatro tenía, pusieron en escena *La almoneda del diablo*.

Con motivo de la epidemia colérica se suspendieron las representaciones durante unos días, y a fines de año estrenaron: *Otro gallo le cantara*, de Enrique Zumel, y *Física experimental*, de Rodríguez Rubí.

Matilde, la Zapatero y Mario eran los que llevaban gente al teatro.

1866. Enero.—*El abogado de pobres*, comedia en tres actos por D. Manuel Bretón de los Herreros. Decía de ella Gustavo Adolfo Bécquer en una revista:

«El pensamiento de la obra es altamente filosófico, mere-

(1) Decía el periódico *Gil Blas:*

«—¡Huyo!
—¿Qué has visto?
—Un belén
que merece una pavana...
*¡El desdén con el desdén*
por Catalina y Pastrana!
—¡Cielos! ¡Yo me voy también!»

ciendo, desde luego, nuestro aplauso el fin moral que se propone su autor, combatiendo con todo género de armas la creciente ambición y el inmoderado afán de lucro y de goces que atormenta a la sociedad moderna como una sed febril e insaciable. Desenvuelto el plan por medio de escenas naturales y perfectamente encadenadas, sin exagerados contrastes, sin efectos de relumbrón ni situaciones falsas, va el espectador hasta el fin de la obra movido de un agradable interés que jamás se debilita; el diálogo suelto, cómico, chispeante, ayudado de esa fácil y maravillosa versificación que es la dote que más distingue a Bretón de los Herreros.»

Febrero.—*Dulces cadenas*, ensayo dramático en tres actos, del joven Sr. San Juan, para beneficio de Adelaida Alvarez. Gustó, haciendo concebir el autor grandes esperanzas. La beneficiada, que tenía un hermoso rostro y una arrogante figura, murió en aquel año.

Se formó en Setiembre una compañía de zarzuela para actuar en este teatro, en la que figuraban: Antonia Uzal, María Domínguez, Amalia Brieva y Antonia Fuentes; Manuel Soler, José Castro, Víctor Loitia, Antonio Faria, Eugenio Fernández y Francisco Calvet. No hicieron nada notable, valiéndose del repertorio zarzuelero.

Tronó la compañía de zarzuela, y vino a este teatro una de declamación, con la Pepita Hijosa, la Valverde, la María Rodríguez, Ricardo Morales y Mariano Fernández. Hicieron *La pata de cabra* y *Mateo o la hija del Españoleto*, cuyo principal papel, cómico, estaba a cargo del popular Mariano.

Diciembre.—Concierto de treinta y cinco profesores guitarristas y bandurristas, dirigido por Manuel Más. Salió bien.

Terminó el año representando *Ruede la bola*, comedia de Mozo de Rosales, y una *Revista*, de Gutiérrez de Alba.

La Pepita Hijosa cayó enferma y estuvo mucho tiempo sin poder salir a escena.

1867.—*El marqués de Villemer*, traducción de uno *que deseaba guardar el incógnito*.

Marzo.—Conciertos sacros, dirigidos por D. Antonio Llanos, en que tomaban parte las tiples Sras. Mora y Trillo, el señor Oliveres y el bajo Reguer, con el *Orfeón Artístico Matritense.*

Para la temporada de primavera se formó una compañía de zarzuela, en que estaban la Uzal y la Checa, Manuel Soler, Maximino Fernández, Joaquín Miró y Nicolás Rodríguez. Director de orquesta, José Jiménez. Hicieron obras de repertorio, entre ellas *Marina*, que era el recurso de las empresas que no podían preparar estrenos.

Conceptuando Arderíus que el teatro de *Variedades*, donde estaba, era ya reducido para sus aspiraciones, se vino a éste en Setiembre, cambiándole también el nombre por el de *Bufos Madrileños.* Formó compañía con la Rosario Hueto, Carmen Alvarez, Emilia Ruiz, Sofía Alverá, Emilia Bardán, Celsa Montfrede, Concha Sampelayo, Cubero, Gabriel Sánchez Castilla, José Alverá, Orejón y Luis Carceller. Director de orquesta, José Rogel.

«La empresa de los *Bufos* (decía el cartel), única en su clase, tiene una historia breve, pero interesante; sencilla, pero conmovedora. Cuenta un año de existencia; en el año no ha perdonado medio de hacer olvidar al público, durante la noche, las desazones que haya podido tener durante el día.»

Aquí estrenaron: *Los órganos de Móstoles,* en tres actos, de Larra y Rogel, con éxito regular; *Pablo y Virginia,* de Blasco y el citado compositor, con éxito superior; y *Los infiernos de Madrid,* de Larra también y de Rogel, que era el compositor obligado en aquella temporada. La música de Rogel valía poco; nunca resultaba enteramente nueva, pero distraía. La obra dió buenas entradas.

1868.—A principios de año se exhibió en la calle de la Montera, casi frente a la iglesia de San Luis, un espectáculo muy curioso. Se titulaba *La cabeza parlante,* y consistía en presentar la cabeza de un hombre vivo, en una fuente, colocada sobre una mesa que, a la vista, no tenía nada debajo, pues me-

diante una ingeniosa combinación de espejos desaparecía el cuerpo de la persona, que se hallaba cómodamente sentada en aquel sitio, contestando a las preguntas que los concurrentes le hacían. La mesa era un trípode, las luces se hallaban en la parte alta de la habitación, y toda ésta, lo mismo que el piso, estaba cubierta de paños negros. El efecto era sorprendente. Arderíus averiguó la trampa, y lo hizo en su teatro con el título de *La cabeza de Arderíus.* Varios actores, distribuídos en distintas localidades, le dirigían preguntas, a las que contestaba con su natural desenfado, entreteniendo agradablemente a los espectadores. Una de las bromas consistía en improvisar redondillas, para lo cual pedía un verso octosílabo que le sirviera de pie forzado, como por ejemplo:

Arderíus tiene gracia.

Y él decía luego, en el tono que emplean los chicos de la escuela para dar de memoria la lección:

Los acabados en *acia,*
todos tienen consonante;
por eso digo al instante:
*Arderíus tiene gracia.*

Repitiendo el estribillo con cuantos pies forzados se le presentaban.

Febrero.—*A la humanidad doliente,* revista del año 1867, letra de Blasco y música de Arrieta.

Marzo.—Gran concierto a 16 pianos y cuatro órganos expresivos. Tocaron la sinfonía de *Guillermo,* la de *La estrella del Norte,* de Meyerbeer, y la galop de Quidant.

Arderíus se marchó a provincias en Abril de 1868, y vino al *Circo* una compañía de declamación, compuesta de la Mercedes Burón, Emilia Sanz, Concha Sampelayo, José Fidel, Pepe García y Donato Jiménez, con la bailarina Carolina Herranz. Hicieron *La almoneda del diablo* y *La vida del hombre malo,* comedia en tres actos, primera producción de Pedro Escamilla. Gustó.

Los *Bufos* estaban en todo su apogeo; y lo decimos sin hacer alusión, ni remotamente, a la conmoción política de aquellos días. Abrió Arderíus el teatro con la compañía del año anterior, reformada en parte, pues había contratado a la Rivas, a la Cabezas, a Caltañazor y a Pla. Estrenaron *Los misterios del Parnaso,* de Narciso Serra y Fernández Caballero, y se preparaban a poner en escena otras novedades, cuando el levantamiento de Setiembre les obligó a cerrar el teatro por unos días. Muchos y grandes éxitos consiguió tener Arderíus en aquella temporada; pero nos está vedado hablar de ellos, porque acaecieron fuera del período en que se dan por terminadas estas *Crónicas.*

TEATRO DE VARIEDADES

Comenzó el año 1860, trabajando aquí la Ristori; dió seis representaciones. Véase lo que decimos de esta trágica italiana en el capítulo *Teatro Real.*

Después de la Ristori vino una compañía de *artistas cómico-líricos zuavos,* fundadores del teatro *Inkerman,* de Crimea. Trabajaban en francés, y hacían indistintamente papeles de hombre y de mujer, porque no figuraban *señoras* en la compañía. Representaron *Militaire et pensionaire, Pas de fumée sans feu, La corde sensible* y otras obras. Poca atracción. 20 rs. butaca.

Los zuavos dejaron el teatro libre a una compañía francesa, en que figuraban Mlles. Potel y Menneray. Inauguraron la temporada con *Les millons de la mansarde, Mlle. mon frèr, Le bougeoir,* y la opereta *L'ile de Calipso.* En Marzo hicieron *Les deux merles blancs,* traducida luego por Catalina para el teatro del Príncipe; y en Abril, *Le roman d'un jeune homme pauvre,* de Feuillet, también arreglada después al teatro español con el título de *La novela de la vida.*

Se habían aclimatado en este teatro de tal manera las compañías francesas, que durante mucho tiempo se anunciaba como *Theatre français.*

1861.—Los espectáculos que se ofrecían en este teatro justificaban el título de *Variedades*. Una compañía dramática española, que actuó durante corto tiempo, estrenó *La paloma torcaz,* primera producción de Martínez Pedrosa.

Mr. Alfred Caston dió algunas sesiones de ***ilusionismo, dirección de fluidos simpáticos, mnemotecnia,*** etc., etc. Vendados los ojos con un triple velo, leía lemas o pensamientos escritos por los espectadores.

Luego vino un prestidigitador llamado Manicordi.

Arjona, que había tomado el teatro, puso en escena *La aldea de San Lorenzo,* drama arreglado del francés por José María García, con algún número de música escrito por Mollberg. Es un melodrama muy interesante, que representaba admirablemente Joaquín Arjona. Dió juego.

En Febrero vino otra compañía francesa, y Arjona se marchó con la suya a *Novedades*. Entre los artistas franceses figuraban Louise Periga, Marie Blinville, Alice Brunel, Corine Treneix, Celine Gayot, y los *monsieures* Jules Dorval, Stanislas, Bremens, Renaud y Delessart.

«Mme. Periga —decía un gacetillero — es una actriz de excelente figura y distinguidas maneras; recita con limpieza, intención y claridad, y declama con verdadera inteligencia y talento.» Se presentó con *Adriana de Lecovreur;* fue muy aplaudida y llamada varias veces al palco escénico.

En Abril hizo *La dame aux camelias*, de Dumas (hijo), y gustó mucho.

Setiembre.—Se estableció Romea en este teatro con una compañía modestita, pero que interpretó maravillosamente algunas comedias, merced a las especiales condiciones del director. Componían el cuadro la Carmencita Berrobianco, delgadita y de poca figura, pero dotada por la naturaleza de un gran talento artístico; la Adelaida Zapatero, guapa y de mucha gracia picaresca; la Javiera Espejo, también guapa, y la Orgaz, especial para las características. Florencio Romea, aunque muy inferior a su hermano, sacaba bien los papeles de vie-

jo, de galán cómico y de paleto; Perico Sobrado y Capo, éste especial en lo cómico; Pardiñas y Oltra, estudiosos, y Mario, joven de grandes esperanzas.

Romea echó mano de su repertorio, y con algún estreno de más o menos importancia, defendía la temporada contando con la simpatía del público.

La suerte le favoreció, y tuvo un exitazo el 28 de Noviembre de 1851 con *La cruz del matrimonio*, comedia en tres actos y en verso, de Luis Eguílaz, desempeñada por la Berrobianco, la Muñoz, la Orgaz y los dos Romeas. La Prensa tributó elogios unánimes a esta comedia. Decía Eduardo Bustillo en el *Museo Universal*: «Esa obra, que, literariamente considerada, es una joya del teatro moderno, socialmente es una maestra en acción, que enseña con dulzura, sin gritar a sus discípulos; y moralmente, es un libro abierto que ningún siglo cerrará, porque en él hay páginas que, como las del Evangelio, son de todos los siglos.»

Los versos de la comedia decaen a veces y hasta resultan un poco así como ramploncillos; pero tuvo suerte Eguílaz, y uno de los más débiles trozos de la comedia, le proporcionó una satisfacción de carácter esencialmente práctico, con motivo de haber citado una sociedad de crédito que se titulaba *La Tutelar*, y que se puso de moda en aquel tiempo

Decía la Berrobianco en el acto tercero:

«Hay un Banco o cosa así,
que llaman *La Tutelar;*
poniendo en él a interés
dinero, de un niño en nombre,
cuando el niño llega a hombre,
rico, o poco menos, es.»

Y después de copiar estos versos, añadía un periódico: «Esta mención de *La Tutelar* ha bastado para que estos días muchas madres de familia acudan a las oficinas de aquella sociedad a asegurar el porvenir de sus hijos. El Sr. Uhagón, compren-

diendo el gran beneficio que indeliberadamente ha hecho el señor Eguílaz a *La Tutelar*, ha dirigido al poeta una delicadísima carta, rogándole que admita una suscripción por diez mil reales.»

El 12 de Diciembre fue recibido Romea por la Reina que la ofreció un tomito de poesías de que era autor, y de camino la rogó que fuese a ver la obra de Eguílaz, a lo que accedió gustosa Isabel II, asistiendo el día 13.

Romea, que era un poco celoso, deseando obscurecer la fama de su compañero Arjona, considerado hasta entonces como el mejor intérprete del teatro de Moratín, anunció que iba a dar una serie de representaciones de las obras de este insigne escritor dramático, en un espacio de tiempo que titulaba la *semana de Moratín*, poniendo en escena *El barón*, *La comedia nueva o el café*, *El viejo y la niña*, *La mojigata* y *El sí de las niñas*.

Don Julián, con buen sentido literario, eligió para final de cada una de estas funciones, sainetes de D. Ramón de la Cruz, porque, en efecto, Moratín y Cruz, marchando por diferente camino, iban persiguiendo el mismo resultado, y les animaba igual propósito de presentar en escena la vida real y las costumbres de su época; pero discrepando del procedimiento elegido para conseguir el objeto, resultaron dos enemigos irreconciliables, de suerte que si Moratín hubiera levantado la cabeza, y desde su sepulcro hubiese visto que, en cierto modo, le equiparaban con D. Ramón de la Cruz, habría sufrido la más cruel de las decepciones. Por supuesto, que en nuestro modo de pensar, el trabajo de Cruz fue más beneficioso para el teatro que el de Moratín, sin que los críticos de entonces se dieran cuenta de ello. La llamada *semana de Moratín* comenzó el sábado 1.º de Febrero de 1862 y terminó el domingo 16 del propio mes, porque cada función se repitió dos o tres veces. Romea rebasó el nivel artístico de Arjona en este linaje de obras, y sobre todo en *El café* (que nosotros le vimos representar) se reconoció la supremacía de aquel actor sobre to-

dos los que han interpretado la comedia. Ni podía haber más arte ni más naturalidad.

Marzo.—*La última pincelada*, drama en tres actos, por Carrasco de Molina, inspirado en un cuadro de Esquivel.

*La hermana de leche*, comedia en tres actos, de Bretón de los Herreros. Sin ser una obra modelo, está escrita con gracia, espontaneidad y frescura impropias de un hombre que había cumplido sesenta y seis años.

Abril.—*Dios sobre todo*, de Luis Mariano de Larra. El fondo de la idea parece inspirado en *El hombre de mundo.*

Diciembre.—*La corte de los milagros*, comedia en tres actos de José Picón.

1863. Enero.—*Flor trasplantada*, drama en tres actos, de Moreno Gil, en que tomó parte la niña Matilde Franco.

Febrero.—*A Roma por todo*, comedia en tres actos, de Manuel Juan Diana, el amigo íntimo del insigne hispanófilo alemán D. Juan Fastenrath.

Marzo.—*El hombre más feo de Francia*, comedia ya conocida, que le valió un triunfo a Emilio Mario.

*Los crepúsculos*, en un acto, de Luis Eguílaz, comedia estrenada por Fernando Osorio en Valencia, y representada aquí por Mario, que hacía dos distintos personajes, uno de noventa años y otro de quince. Le acompañó Pepita Hijosa.

Mayo.—Alentado Romea por el buen éxito que *La almoneda del diablo* había tenido en Novedades, echó mano de la magia, y puso en escena *Los encantos de Briján,* en tres actos, prosa y verso, original de D. Gonzalo Meneses de Padilla, seudónimo de un escritor cuyo nombre no pudimos averiguar. La obra salió bien porque tomaron parte en su desempeño Pepita Hijosa y Emilio Mario; pero las transformaciones no complacieron a todos, por efecto de la escasa amplitud del escenario.

Noviembre.—Puso Romea en escena el interesante drama *El testamento,* con que había hecho su salida al teatro. Nosotros tuvimos la satisfacción de verle y admirar sus excelentes dotes de buen actor, sobre todo, en la lectura del testamento.

También representó *La oración de la tarde*, drama de Larra (hijo), una de sus obras favoritas.

Para esta temporada había reformado Romea la compañía; estaba compuesta de Carmencita Berrobianco, Manuela Ramos, Javiera Espejo, Felipa Orgaz, Florencio Romea, Francisco Oltra, José Calvo, Jorge Pardiñas, Ricardo Morales, Emilio Mario y Antonio Vico. En Octubre se presentó en *El hombre de mundo* la Felipa Díaz, una actriz nada más que aceptable, pero de extraordinaria belleza.

En Setiembre de 1864 se marchó Mario a la *Zarzuela*, y vino en sustitución Tomás Infante, gracioso de la escuela antigua y muy sensato, aunque con poco nombre. Como la Carmen Berrobianco era delgadita y de poca estatura, trajo Romea, para hacer papeles de dama a la Josefa Palma, esposa de Florencio, y para alternar con la Berrobianco, a la Carmen Genovés. Durante el verano de este año de 1864 estuvo Romea a las puertas de la muerte, a causa de una grave enfermedad, y como había logrado conquistar simpatías personales entre el público, cuando reapareció en Variedades, el 19 de Noviembre de 1864, se le tributó un cariñoso recibimiento que llegó a conmoverle haciendo que las lágrimas saltasen a sus ojos. Aquella noche representó *El hombre de mundo*. Contrató de bailarina a *la Nena*, que, como se ha dicho, ya había perdido su preponderancia, y para que la acompañase, a Isidro Delgado Vilches. Director de orquesta, Cristóbal Oudrid. La butaca, 14 reales. El teatro era pequeño, estaba decorado modestamente; la compañía no tenía pretensiones, pero todos cumplían bien; las obras estaban magistralmente ensayadas, y cuidaba la dirección de no poner en escena dramas superiores a las fuerzas de los actores y actrices encargados de ejecutarlos; así es que el público no dejaba de concurrir, y Romea se defendió tres años en Variedades, sin subvenciones, ni comisarios regios, ni reglamentos de Real orden.

1865.—*El corazón en la mano*, comedia en tres actos, de Enrique Pérez Escrich.

Marzo.—*Súllivan.* Ovación a Romea.

Cesó la compañía en Abril, y vino la actriz italiana Carolina Civili, haciendo dramas y tragedias, que el público aplaudió con buena voluntad. La Civili era guapa, tenía arrogante figura y declamaba bien, aunque sin poder substraerse a la exageración de la escuela italiana. Inauguró la campaña con *La dama de las camelias*, y después hizo, entre otras, *Adriana*, *María Juana*, *Los dos sargentos franceses* y *La loca de Tolón*. Tenía cierta facilidad para pronunciar el castellano, y en Mayo se determinó a representar en nuestro idioma una pieza titulada *La casa de campo*, con extraordinario éxito. En Julio se despidió del público recitando, también en castellano, una poesía titulada *¡Adiós!*, en medio de grandes aplausos.

Animada la Civili para adoptar esta lengua, formó en Setiembre una compañía española que alternase con la italiana en las representaciones; pero, a causa de la epidemia colérica, tuvo que cerrar el teatro, hasta que se cantó el *Tedeum*, y entonces reanudó sus tareas, haciendo con su tía, la Adelaida Santoni, que se hallaba de paso en Madrid, *María Stuardo*, y luego, en castellano, con Benito Pardiñas, que era el primer actor de la compañía española, *La hija del Almogávar*, drama en tres actos, de Enrique Zumel. La Civili pronunciaba bien el español; aunque no podía desechar cierto deje especial, parecido al de los valencianos o mallorquines; así es que el público no se puso enteramente de su parte.

En Febrero de 1866 hizo *Doña Leonor Pimentel*, en castellano, de Valcárcel.

La Civili estuvo bien; los demás, detestables.

En Abril vino a dar una serie de sesiones Benita Anguinet, a quien el público apreciaba mucho.

La aceptación que tuvo en la zarzuela *Los dioses del Olimpo* sugirió, sin duda, a Arderíus la idea de trasplantar en Madrid el *género bufo*, que tanto furor estaba haciendo en la capital de Francia, y habiéndole producido buena impresión la prueba que hizo en aquel teatro, en Marzo y Abril, se decidió a poner

en práctica el negocio, tomando por su cuenta el teatro de *Variedades*, que bautizó con el nombre de *Bufos Madrileños*. Abrió la temporada en Setiembre con una obra en dos actos, de Eusebio Blasco y el Maestro Rogel, titulada *El joven Telémaco*, que en honor de la verdad, tuvo un éxito completamente satisfactorio y proporcionó al empresario buenas entradas. De esta zarzuela salió la denominación de *suripantas* a las coristas, por un coro de mujeres que imitando la eufonía griega con palabras desatinadas, cantaban de esta manera:

Suripanta la suripanta
macatrunqui de somatén,
sunfáriben sunfaridon,
melitónimen sonpén.

Con Arderíus estaban la Ruiz, Escríu, Orejón y Cubero, la Sampelayo y la Gómez, la Bardán, la Rey, la Celsa Fontfrede y la Hueto.

Luego hicieron: *Cubiertos a cuatro reales*, de Ossorio y Bernard, con música de Inzenga, y *Tanto corre como vuela*, loa para celebrar el aniversario del nacimiento de Arderíus, por Manuel del Palacio, Eusebio Blasco y Eduardo Saco. Aparecía en escena, sobre un pedestal, el busto de Arderíus, con tal propiedad y una inmovilidad tan absoluta, que el público no pudo reconocer al actor en la aparente escultura, hasta que le vió salir del pedestal y bajar al proscenio para saludar a los espectadores.

*El conjuro*, entremés de Calderón de la Barca, refundido por Ayala, con música de Arrieta.

*El pavo de Navidad*, apropósito de circunstancias, de Ricardo Puente y Brañas y Barbieri.

*Un sarao y una soirée,* 1801 y 1866. Caricatura en dos láminas, de Ramos Carrión y Lustonó, con música de Arrieta. Gustó mucho.

1867. Enero.—Gran concierto clásico bufo, parodia de los de Barbieri, por Arderíus, Escríu, Cubero y Orejón.

*Francifredo, Dux de Venecia*, zarzuela en dos actos, de Mariano Pina, con música de Rogel.

Febrero.—*La trompa de Eustaquio*, en un acto, arreglo de Juan Catalina, con música de García Vilamala.

Marzo.—*Bazar de novias*, en un acto, de Pina y Oudrid, con tres bailables. En esta obra, que tuvo mucha aceptación, se distinguió la Celsa Fontfrede.

Exhibición del prestigiditador Luis Ari.

*La suegra del diablo*, de Blasco y Arrieta.

Octubre.—Compañía de declamación, dirigida por José Mata, que era un buen autor, en la que figuraban Enriqueta Lirón, María Ruiz, Julia Cirera, Mercedes Aznar, Pizarroso, Boldún, Juan Mela, Ricardo Calvo, Eduardo Maza y Antonio Riquelme. Director de orquesta, Lázaro Núñez Robres; doce reales butaca. En Noviembre hicieron un *Tenorio*, muy aceptable, Mata y la Lirón.

*Hernán Cortés*, drama en un acto, primera producción del joven Carlos Jimenez Placer. Gustó.

1868. Febrero.—Compañía francesa de operetas y *vaudevilles*. Nos dieron a conocer *Mr. Chofleuri restera chez lui le...* que luego se tradujo con el título de *La soriée de Cachupín*. El director era Mr. Prioleau. Estuvo el teatro muy favorecido. Hicieron *Orphée aux enfers* y *La vie parisiense*, ambas de Offenbach. Aunque de apellido alemán, Offenbach era francés, y escribía música ligerita y agradable, que consiguió vulgarizarse aquí, en poco tiempo, tanto como la de Barbieri.

En Setiembre se formó una compañía de declamación, compuesta de María Rodríguez y la Navarro; Pedro Delgado, Ibarra, Zamacois, Pepe García y Medel, teniendo de apuntador a nuestro amigo Enrique Rodríguez Solís. Les sorprendió la Revolución sin haber realizado ningun estreno.

### TEATRO NOVEDADES

Este coliseo adquirió desde los primeros momentos un carácter esencialmente popular, poniendo en escena espectáculos

adecuados al público que habitaba en aquellos contornos. Así entró en el año 1860 con un drama emocionante, titulado *Candelas*, donde figuraba como protagonista aquel famoso bandido, acompañado de Balseiro, el Cuco y Paco el sastre. Aunque la obra tenía su moraleja final, resultaba que los espectadores se habían encariñado durante tres actos con una serie de hechos poco edificantes, y por lo tanto, la autoridad mandó suspender el drama a la cuarta representación, sin dar oídos a las quejas de la empresa, que hizo presente los perjuicios que la suspensión le irrogaba. El autor de la obra había ocultado su nombre.

Para compensar el contratiempo hicieron el sainete titulado *El alcalde toreador*, en que salía a escena un novillo sujeto por una cuerda, que se rompió cierta noche, saltando el animal a la orquesta, donde fue detenido por los músicos, no sin producir entre los espectadores de las butacas el susto consiguiente.

Estrenaron luego *El padre de los pobres*, de Luis Eguílaz, en que aparecía San Juan de Dios. Argumento inverosímil.

*Madrid en 1818*, de Ortiz de Piuedo. Exito regular.

Octubre.—*Los perros del monte de San Bernardo* (antigua), en cuyo desempeño, según un revistero, los que mejor estuvieron fueron los perros.

1861.—Nueva compañía, dirigida por Pizarroso, teniendo de primera actriz a Elisa Andrés. Hicieron *Pruebas humanas*; un drama bíblico titulado *Corbonan o el tesoro del templo*, y *Luz divina*, en las que la Andrés pudo lucirse.

*El canapé*, pasillo cómico-lírico de Roque Barcia, con música de Rafael Taboada.

*Una hija de Despeñaperros*, escena escrita para la Zamacois, que dió en este teatro algunas representaciones, y cantó *La naranjera*, de Stcockdopole.

Octubre.—Otra compañía en que figuraban María Rodríguez, Juan Alba, Antonio Bermonet, Eduardo Iroba y José Mesejo. Hicieron *Cervantes*, drama en tres actos, de Joaquín

Tomeo y Benedicto; y *La batalla de Lepanto*, en seis actos, de Antonio Mallí, con decoraciones de Miguel Reyes y trajes de Detrell.

El 6 de Noviembre asistió a este teatro la embajada marroquí, presidida por Muley-el-Abbas; y teniendo en cuenta las condiciones de los personajes en cuyo honor se hacía la fiesta, se representó el sainete *El tonto alcalde discreto;* ejecutó a la guitarra Antonio Alba una fantasía de aires españoles y árabes, de su composición; Mollberg, que era el director de orquesta del teatro, tocó (no podía faltar), el *Xilocordeon*, y se amenizó la función con tres cuadros de baile convenientemente distribuídos.

*El Corpus de sangre*, drama en seis cuadros, escrito sobre una obra de Teodoro Barrier, por D. Juan Belza. Cada cuadro tenía su título particular: 1.° *El robo de la litera.*—2.° *Una aparición al toque de ánimas.*—3.° *La calumnia.*—4.° *La batalla.*—5.° *La cisterna de los lobos,* y 6.° *Abajo la Inquisición.* Acudió a verla el vecindario de aquella barriada.

Bailaron por entonces en este teatro la Alvarez y Garcerán, la Ramona Ruiz y la Carlota Picazo, que con un tal Antonio Guzmán ejecutaron lanceros, polkas burlescas y la gran galop infernal.

1862. Febrero.—Compañía gimnástica anglo-americana, dirigida por Mr. Rochete. Hicieron, entre otros ejercicios, *la gran carrera de los tres trapecios*, por Fisher, que también era competidor de Mr. Leotard.

Abril.—Compañía árabe marroquí, dirigida por Sidi-el-Asj-Omar, y en la que figuraban Mahomet, Manem y Muley. El director daba un salto mortal por encima de bayonetas, con fuego nutrido en el momento de la elevación.

Mayo.—Aparición del prestidigitador Mr. Robert Bouriques, quien además presentó una colección de *perros sabios.*

Para la temporada de 1862 a 1863 se había formado una compañía de poco precio, que conseguía tener regulares entradas con obras como *La huérfana de Bruselas*, *El jorobado*, *Los*

*piratas mejicanos* y otras por el estilo. Pusieron en escena *La almoneda del diablo*, comedia de magia de Rafael María Liern, con tan extraordinario éxito, que se llenaba de gente todas las noches el teatro. El papel de *Mariblanca* estuvo a cargo de Pepita Rizo, una antigua tiple de zarzuela, que había estrenado la titulada *Tramoya*, de Barbieri.

El autor ocultó su nombre bajo el pseudónimo de Altadill, y decían que la comedia estaba tomada del francés. Se había estrenado anteriormente en Valencia.

El 3 de Noviembre de este año hicieron *Don Juan Tenorio*, y a los pocos días *Don Juan de Serrallonga o los bandidos de las Guillerías*, de D. Víctor Balaguer, que tuvo buen éxito.

1864. Enero.—Ponían en escena dramas del género terrorífico, como *Herodes* y *Cuarenta años de desgracias o la máscara de hierro*.

En Abril se dió una representación de *El orgullo castigado*, original del niño Jesús Rodríguez Cao, por la compañía infantil que actuaba en el teatro de la calle de la Flor Baja, número 1. Asistió la Reina Isabel, y el autor obtuvo una ovación.

Jesús Rodríguez Cao fue un niño precoz que murió a los quince años, dejando escritos cuatro tomos de poesías, obras dramáticas y novelas que, aparte de las incorrecciones propias a la edad del autor, revelaban en él una inteligencia privilegiada. Quizá aquel trabajo impropio de la niñez contribuyese en parte a la temprana muerte del poeta.

*Los habitantes de la luna*, comedia de magia, escrita por Rada y Delgado, Bedmar y Entrala. No era un desatino, pero tenía poca gracia y pasó merced al buen desempeño de María Rodríguez.

En Setiembre se estrenó *La payesa de Sarriá*, de Luis Eguílaz, por la Dardalla, Antonio Zamora y Pardiñas. Buen éxito. La obra se había ya representado en Barcelona.

El 2 de Noviembre, *Don Juan Tenorio*. Luego hicieron *Urganda la desconocida*, comedia de magia.

1865.—Representaban *El terremoto de la Martinica*, *Los hi-*

*jos de los bosques o el incendio del castillo rojo* y otros melodramas por el estilo.

1866.—En Noviembre actuaba una compañía, cuyo director era Mariano Fernández. Hicieron *El diablo predicador*, *Los misterios de la calle de Toledo*, drama de Ricardo Morales, en que éste tomaba también parte como actor, y *Juana la hechicera*, comedia de magia. Figuraban también en los carteles la María Rodríguez, Antonio Capo y José Mata, que hizo *Jorge el armador*.

1867. Febrero.—*La espada de Satanás*, comedia de magia en cuatro actos, de Rafael María Liern, por la Dardalla, Zamora, Pepe García y Ramón Mariscal.

Decoraciones de Ferri y de Busato; música de Oudrid. Fue recibida con frialdad.

Marzo.—*El sitio de Zaragoza,* drama en tres actos que había dejado escrito D. Juan Lombía. La Cándida Dardalla hizo el papel de *Agustina*.

Ya hemos dicho que en este teatro alternó desde Setiembre la compañía doble de la *Zarzuela,* por ser Gaztambide empresario de ambos coliseos. En 1.º de Noviembre hizo Casañer, con premeditación y alevosía, *Don Juan Tenorio*, acompañándole la Romeral, Alisedo (*Ciutti*) y Zamacois (*Butarelli*).

Lo más notable fue la representación de *La Virgen de la Paloma*, drama en cinco actos, de dos escritores que se ocultaron bajo el pseudónimo de Alvaro Omil y Juan de Madrid.

Lo desempeñaron la Romeral, la Genovés, Morales, Mario, Zamacois, Iroba y otros muchos. Gustó extraordinariamente, como no podía menos, pues había en la obra un gran bailable, una marcha de guitarras y bandurrias y una procesión.

Marzo de 1868.—*El fantasma del pasado,* drama en cinco actos, de Valcárcel y de Bedmar.

Al ocurrir la Revolución de Setiembre de 1868 estaba dando buenas entradas una comedia fantástica de Liern, titulada *El laurel de plata*, exornada con bailes, coros y decoraciones nuevas, y esperaban realizar una buena campaña Rosa Tenorio,

la Antonia Scapa, la Julia Cirera, José Ortiz, Asensio Mora, Donato Jiménez, Ramón Benedi, Ricardo Guerra y nuestro querido amigo Enrique Sánchez de León, hoy profesor del Conservatorio.

## TEATRO DE LOPE DE VEGA

Aparte del mérito artístico, la simpatía personal de un actor es aliciente poderoso para llevar espectadores a un teatro; y en éste consiguió Romea tener buenas entradas, más por el afecto que inspiraba, que por bondad de las obras puestas en escena.

Aquí comenzó la campaña con tan buena suerte seguida luego en *Variedades.*

1860.—17 Enero.—Se celebró el aniversario del natalicio de Calderón, representando *Fuego de Dios en el querer bien*, refundida por Bretón, y la mojiganga *La muerte*, ambas de aquel gran dramaturgo.

Tomaron parte en el desempeño Romea, la Carrasco y la Berrobianco.

Cuando se marchó Romea se convirtió el teatro en *café lírico.* En el salón podían los concurrentes tomar los artículos que se sirven en este género de establecimientos, escuchando, a la par las piezas del concierto que tenía lugar en el escenario. Solía concurrir a este local gente de genio alegre, que, a veces, no guardaba la corrección que debe exigirse en la buena sociedad, y a causa de esto, el 2 de Mayo de 1861, se reprodujo, en pequeño, la memorable jornada del año 1808, entre los mozos del café y el público.

Sobre si la *Signorina Giuntini* había o no de repetir un aria, se armó un gran escándalo, que los camareros quisieron terminar *autoritate qua fungor;* pero puesto enfrente de ellos el respetable público, anduvieron por el aire botellas, vasos, platos, cucharillas y bandejas, no apaciguándose el alboroto sino con la presencia de la policía.

Los mozos echaban la culpa al director de orquesta, Paco García Vilamala; pero todo el público protestó de la ingerencia de los camareros, de quienes partió la agresión.

Por Enero de 1861 se fundó en este teatro una sociedad dramática, bajo la presidencia del duque de Abrantes, para dar funciones a beneficio de los establecimientos piadosos, poniendo en escena comedias desempeñadas gratuitamente por jóvenes aficionados. Representaron *Don Tomás*, *El castillo de Balsain* y otras que resultaban bien interpretadas, según el parecer de las personas cuyos juicios escuchábamos en los entreactos.

En Octubre de 1862 vino a trabajar en este teatro una compañía de verso, dirigida por Arjona, y en Diciembre estrenaron *Lo positivo*, de Manuel Tamayo, con gran éxito.

En aquella época esta comedia constituía el desiderátum del arte dramático, y se dijo que era la mejor comedia del teatro moderno. Teodora estuvo superior a todo elogio.

1863. Enero.—*Deudas de la honra,* de Núñez de Arce.

En Febrero trasladó Arjona su compañía al Circo, pues se pensó en derribar este teatro, habiendo comprado el edificio en 4.000.000 de reales una sociedad titulada *La Peninsular;* pero la venta o la demolición se retardaba, y vino a ocupar el teatro una compañía de niños, titulada *La infantil*, que tuvo bastante aceptación. Hacían obras escritas expresamente para aquellos actores.

Merece mención la titulada *Seis señoritas sin miriñaque*, letra de D. José de Araujo y música de D. José García.

Al año siguiente se derribó el teatro.

### CIRCOS DE PRICE Y DEL PRÍNCIPE ALFONSO

1860.—El Signor Gaetano Ciniselli quiso hacer la competencia a *Price*, y trajo una compañía ecuestre y gimnástica italiana al antiguo y clásico *Circo de Paul*, de la calle del Barquillo, en la cual compañía figuraban la Mina Tampé, la

Buislay, la Emma Ciniselli, Franck Pastor, el español Winling, el indio Djalma, los hermanos Mariani, los clowns Buislay y Amoroso, y Verrek, competidor del célebre Leotard, inventor del difícil ejercicio conocido con el nombre de *Los tres trapecios*. Además, había cincuenta caballos.

Price, en su circo, no se quedó atrás, porque trajo a Hubert Meers, que también se decía competidor de Leotard; a Mr. Perelli, sobresaliente montando caballos a la *alta escuela;* el diablillo Julio Pérez, español, con sus notables y arriesgados ejercicios a caballo, en pelo; y los clowns Whittoyne, Secchi y Alfán, que consiguieron ser el ídolo de la gente menuda. A nuestro amigo Molberg le salió un competidor con Whittoyne, porque también tocaba el *xilocordeon*. Un español, Sebastián Martínez, ejecutó por primera vez *Los anillos volantes*, y Whittoyne entusiasmó a los aficionados imitando a Cúchares en *A parodia d'una tourada portugueza*.

El príncipe Muley-el-Abbas, que vino a Madrid con una embajada marroquí después de terminada la guerra que sostuvimos en Ceuta, asistió en Octubre al *Circo de Price*, para presenciar el beneficio de los hermanos Rizarelli, y salió muy complacido, habiéndole visto los concurrentes aplaudir con frecuencia. En el intermedio se le dió de refrescar.

1862.—En Junio trajo Price la novedad del enano irlandés Jonathan Jack, que trabajaba sobre un caballo, y además hacía ejercicios de clown. Fue célebre en Madrid.

1863.—Temiendo, y con razón, Mr. Price, la competencia, construyó un escenario para ejecutar pantomimas y dar más variedad a las funciones.

Como en Madrid, durante el verano, se carecía de espectáculos, pues los teatros estaban acondicionados para invierno, los circos ecuestres consiguieron atraer espectadores, más que por la índole de la diversión, por la agradable temperatura de que se disfrutaba en ellos. Así es que, primero Mr. Paul Laribeau en la plaza del Rey, más adelante en la calle del Barquillo, y luego Mr. Price en la calle de Recoletos, en un local

formado de tablas y cubierto de lona embreada, consiguieron atraer al público y ganar dinero. Esto sirvió de aliciente a D. Simón Rivas para construir un circo en el paseo de Recoletos, entre las calles de Doña Bárbara de Braganza y de Génova, poniendo en cuidado a Mr. Price, que, como sucesor de Paul, había monopolizado hasta entonces la explotación de este espectáculo. En Marzo de 1863 estaba casi terminado el edificio, y el día 31 fue a Palacio el propietario para rogar a la Reina que le permitiera dar al nuevo circo el nombre de alguno de los hijos de S. M. Accedió a ello muy gustosa doña Isabel, y hasta le indicó que el título de *Príncipe-Alfonso* era el que le parecía mejor; así es que el nuevo circo se inauguró el 7 de Abril, con el nombre que la Reina había designado.

Los primeros artistas que figuraron en el *Circo del Príncipe Alfonso* fueron Gaetano Ciniselli, director; Constanza Chiarini, amazona; Rosa Massotta, artista ecuestre, muy bella y de mucho mérito; el gimnasta Howard, la familia Rusell, el saltarín y equilibrista español Amoroso, y los clowns Buislay, Blondeau y Blaquet, con 50 caballos de diferentes razas.

He aquí el programa de la primera función: Maniobras ecuestres de amazonas, ejercicios *graciosos* a caballo por la señora Renz; Arabini, caballo en libertad, presentado por Ciniselli; intermedio por los clowns Amoroso y Buislay; paso estirio a caballo por la Srta. Clotilde y Vinling (español); ejercicios por Aniceto (español); Victoria, yegua montada a la alta escuela por Ciniselli; equilibrios en el trapecio por Horward. Descanso de quince minutos. Saltos, por Gunerius. Juegos icarios por la familia Russell. Rosa Massotta, ejercicios sobre un caballo en pelo. Robroy, caballo montado a la alta escuela por la Srta. Charini, y gran batuda para final. Como se ve por este programa, el público era poco exigente.

Mucho gustó Rosa Massotta; pero en Junio vino a eclipsar la preponderancia que había adquirido, una nueva artista ecuestre, Mlle. Louise Louisset, que fue en adelante la predilecta del público.

Llamó poderosamente la atención el ejercicio de los tres trapecios, ejecutado por el famoso Mr. Leotard. «Sus saltos—decía un periódico—llevan el sello de la limpieza y la elegancia. La circunstancia de ser poco a propósito este circo para colocar a debida distancia los tres trapecios, impidiendo al gimnasta tomar el impulso necesario para el más difícil de sus saltos, desluce, en parte, el gran efecto de este brillante ejercicio; pero Leotard, venciendo estas dificultades, sabe arrancar a la concurrencia frenéticos aplausos todas las noches. Su esbelta figura le hace doblemente simpático.»

Durante la ejecución del ejercicio de *los tres trapecios*, tocaba la orquesta una tanda de valses de Walteufield, titulados *Aglae*, que se hicieron del dominio de las orquestas, bandas militares y ciegos guitarristas.

Después de Leotard se exhibió en este circo otra novedad, que durante cuatro días produjo excelente impresión en el público, y la hubiera causado durante más tiempo si un incidente imprevisto no hubiese obligado al *soi disant* artista a tomar las de Villadiego. Mr. Tolmaque se sentaba en medio de la pista, en una silla, a la cual le ataban de pies y manos los espectadores, de la manera que lo tenían por conveniente; se cubría después al sujeto con un velo por espacio de dos minutos, pasados los cuales aparecía completamente suelto con las cuerdas a sus pies sin haber sido cortadas. A la cuarta noche no se pudo desatar, y le dieron una grita que se oía en los jardines de Recoletos.

Luego vino un toro americano, domesticado, llamado *Don Juan*. Saltaba por aros empapelados, unos, y cubiertos de llamas, otros. La suerte que produjo más efecto fue la de levantar al toro en unas andas, habiéndole hecho poner las cuatro patas en un pedestal reducido, y pasearle alrededor de la pista sostenido por 20 mozos.

También obtuvieron buena acogida los clowns ingleses, Lawrence y Stolver, excéntricos musicales.

En Setiembre cayó del caballo, perdiendo el conocimiento,

Rosa Massotta; pero repuesta al poco rato, salió a saludar al público, que la dió un nutrido y cariñoso aplauso.

Para despedida de la temporada presentó D. Simón Rivas a la familia Sawyer, compuesta de varios individuos, hombres y mujeres, que tocaban piezas de música con 100 campanillas de diferentes tamaños.

Mr. Price no se retrasó en ofrecer novedades. Abrió el Circo en 9 de Mayo de 1863, y presentó dos elefantes amaestrados, *Delhi* y *Zara*, que atrajeron mucho público; y contrató a Mr. Blondin en 10.000 reales por función, según aseguraban los que se decían bien enterados.

Vea el lector lo que decimos de Blondin en el capítulo *Variedades*.

Sabiendo que Rivas había contratado a Leotard, trajo a Emilio Balaguer, *el mallorquín*, para hacer el ejercicio de los *tres trapecios*, que lo realizó siete días antes que el otro artista, y aunque nuestro compatriota salió airoso de su empeño, no consiguió eclipsar la fama del francés, no sólo por la seguridad de su trabajo, sino, como se ha dicho, por la elegancia de la ejecución.

En Agosto se estrenó el escenario con la pantomima *El bandido de las montañas de Calabria*, en dos actos y tres cuadros, en que había bailes, marchas, juegos de armas, y combates de infantería y caballería, terminando con el terrible salto a caballo del puente cortado, arriesgado ejercicio que aplaudíamos los muchachos desesperadamente.

El 21 de Agosto asistió una embajada tunecina que había venido a Madrid; aquella noche cayó del caballo el famoso Julio Pérez, y sufrió la dislocación de un pie, por lo que no pudo trabajar en el resto de la temporada.

Durante el verano de 1864 siguió la competencia iniciada en el año anterior entre los dos circos. Price restauró el local introduciendo algunas mejoras. Trajo tres leones de Nuvia, presentados por el domador Mr. George Newcomb, y contrató a Richard Conrad, un competidor de Leotard en el ejercicio

de *los tres trapecios*. Horwad sufrió una caída trabajando en la *escalera* aérea, y estuvo privado de salir al público durante una larga temporada.

En el *Príncipe Alfonso*, los chinos Arr-Hee y Sam-Umg hacían, entre otras habilidades, la de colocarse uno de pie, arrimado a un tablero, con los brazos en cruz, y el otro, desde cierta distancia, arrojaba unos puñales que se iban clavando en la madera alrededor del cuerpo del primero. También se exhibieron en este local unos leones. Se los presentaba en una enorme jaula con ruedas, que salía a la pista por medio de rails. El domador era un negro; se acostaba entre ellos, se ponía en pie sobre uno, metía la cabeza dentro de la boca de éste, y los hacía saltar sirviéndoles su espalda de apoyo.

La María Kennebel (1) se pasó al *Circo del Príncipe Alfonso*, y esto produjo tanta expectación como una crisis ministerial.

Durante el verano de 1865, vino al *Circo del Príncipe Alfonso* Mr. Arbán, y dió una serie de conciertos, a los que concurría mucha gente, admirando la labor del maestro, que improvisó una buena orquesta en pocos días con profesores de segundo orden, pues los músicos del *Teatro Real* estaban en el de *Rossini*. Arbán no hacía programas clásicos, pero sí amenos, incluyendo, por ejemplo, la sinfonía de *Si j'etai roi*, de Adam; una fantasía de los *Hugonotes*; la polka *des Financiers*, suya, y la galop de *Lumbye*. Arbán era un gran concertista de cornetín; tocó unas variaciones que le valieron muchos aplausos.

Alternando con los conciertos siguió la compañía ecuestre y gimnástica, sin presentar grandes novedades, pues la Kennebel, la Elisa Massotta, Leotard y Julio Pérez eran ya como de la casa.

Habiendo vendido el terreno el dueño del solar donde estaba construído el *Circo de Price*, tuvo éste que ser derribado,

---

(1) Véase la década anterior.

y desapareció, por lo tanto, de los espectáculos públicos, hasta 1868, en cuyo mes de Mayo volvió a reanudar sus funciones en otro local, también construído con tablas y lienzo en el Paseo de Recoletos, en los jardines del antiguo palacio de la Duquesa de Medina de las Torrres, entre las calles del Almirante y Doña Barbara de Braganza. Pocas novedades ofreció aquel verano Mr. Price; artistas ya conocidos, Withoyne, Secchi y Alfano, y *los tres trapecios* por Conrad. Puso días de moda, que fueron los martes y viernes.

Tampoco presentó novedades el *Circo del Príncipe Alfonso*; *los tres trapecios*, por Mr. Julien, y una compañía japonesa. Como estaban tan juntos un circo de otro, se hacían una competencia terrible.

En afición a la buena música íbamos prosperando. Barbieri organizó, en Abril de 1866, una orquesta para dar varios conciertos en el *Circo del Príncipe Alfonso*, y consiguió que se ocupasen todas las localidades. Nos dió a conocer: *Obertura de la Exposición de Londres*, de Auber; *Panis Angelicus*, motete a voces solas, de Eslava; sinfonía en *la*, de Beethoven; *El Tyrol*, a voces solas, de Thomas; sinfonía de *L'etoile du Nord*, de Meyerbeer, y otras obras de buen gusto. La orquesta se colocaba en un tablado sobre la pista del circo. Los conciertos comenzaban a las dos de la tarde; se pusieron de moda, y acudíamos allí lo mejorcito de la capital.

En la primavera de 1867 repitió la suerte, tocando, entre otras piezas clásicas, la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven, que produjo un entusiasmo delirante en el público. Y vaya en cuenta que éste no estaba preparado artísticamente para oirla, lo cual prueba las condiciones especiales de aquel gran compositor.

Actuó en el verano una compañía ecuestre y gimnástica, ofreciendo pocas novedades, y en la que figuraba como artista indispensable *la intrépida* Kennebel.

El año 1868 hubo lo mismo; conciertos de Barbieri en primavera, y la Kennebel en verano.

Derribado el bonito, espacioso y elegante *Circo del Príncipe Alfonso*, construído de hierro y ladrillo con todas las de la ley, no queda ya, para los que logramos conocerle, sino un vago recuerdo de su agradable aspecto, y como encarnación de aquellas funciones, la imagen de las dos personas que más nos impresionaron, cada una bajo distinto aspecto: el maestro Barbieri y la intrépida Kennebel.

## LOS CAMPOS ELÍSEOS

Esperaba el público con impaciencia la inauguración de unos jardines de recreo que se estaban formando en las afueras de la Puerta de Alcalá, siguiendo la carretera de Aragón, pocos metros más arriba de la actual calle de Velázquez, cuando se anunció en periódicos y carteles que los citados jardines, con el pomposo nombre de *Campos Elíseos*, se iban a abrir el 18 de Junio de 1864. Así sucedió, en efecto, y los habitantes de Madrid, que no tenían otra diversión en verano más que los *Circos del Príncipe Alfonso* y de *Price*, allí acudieron, deseosos de entretener agradablemente las primeras horas de la noche y disfrutar de frescura. El sitio elegido era de grande extensión; sin embargo, carecía de los requisitos indispensables a todo jardín: flores, plantas y árboles, porque había sido formado en poco tiempo, y teníamos que esperar algunos años para que los árboles pudiesen tener ramas, y éstas las hojas necesarias a fin de que prestasen el servicio consiguiente en la temporada de verano; pero la situación del paraje estaba bien elegida, y allí se disfrutaba, durante las noches, de agradable temperatura.

Había un teatro, denominado de *Rossini* (1), grande, muy grande, decorado con sencillez, y no con mal gusto, en cuyo escenario se dieron representaciones de ópera, para lo que se

(1) En Mayo escribió la empresa a Rossini pidiéndole autorización para dar al teatro el nombre de este compositor, y contestó muy afectuoso accediendo a lo pedido y agradeciendo la deferencia.

contrató una compañía, compuesta, como principales, de los artistas siguientes:

Tiples: la Spezzia, la Tedesco y la Garelli. Contraltos: la Mora y la Llanes (discípula del Conservatorio). Tenores: Tamberlik, Mongini y Vidal. Barítono: Aldighieri. Bajos: Gassier y Vialetti.

Violín: Rafael Pérez. Violoncello: Casella. Arpa: la Roaldés y la Isabel Espeso. Flauta: Pedro Sarmiento. Corno inglés: Daniel Ortiz. Clarinete: Ficher. Fagot: Mellier. Maestros de coro: Mariano Vázquez y Luis Cepeda. Director de orquesta: Barbieri. Pintor: Francisco Pla.

La butaca, 26 reales; la entrada general, 2.

El teatro resultaba fresco y bien alumbrado; pero su forma rectangular impedía ver bien el escenario desde los laterales, y carecía de buenas condiciones acústicas. Las butacas eran cómodas, de rejilla. Se inauguró, como hemos dicho, el 18 de Junio de 1864, con el baile *Gisela o Las Wilis*, que hizo furor en tiempo de la Guy Stephan.

El 25 de Junio pusieron *Guillermo Tell* para la presentación de la compañía de ópera, con la Garelli, que se hizo aplaudir; la Carmelina Poch, que se distrajo con frecuencia; Mongini y Aldighieri, que estuvieron bien, y Vialetti, que cumplió perfectamente.

Luego hicieron *Ana Bolena*, de Donizetti, y *Otello*, de Rossini, que pasaron. El 13 de Agosto salió Tamberlick con *Poliuto*, que gustó mucho, teniendo que repetir el tenor el famoso *Credo*; pero aun así, quedó aquél disgustado hasta tal punto, que quería rescindir el contrato; gracias a Barbieri, se dejó convencer y desistió de su propósito, comprendiendo que el público de verano, y esto parece una contradicción, no tomaba las cosas con tanto calor como en invierno. Tamberlick cantó después *Otello* y estrenó *Fausto*, de Gounod, con éxito excelente. Vialetti interpretó de un modo notable la parte de *Mefistófeles*.

Era muy agradable el *Salón de conciertos*, en forma de tien-

da de campaña, colocándose a un lado la orquesta, compuesta de 70 profesores y 100 voces de ambos sexos. Tocaban la sinfonía de *La Gazza ladra* la obertura de *Freychütz*, la *Invitación al vals*, de Weber, Fantasía sobre motivos de zarzuelas, por la orquesta y una banda militar, y *Colonneen*, valses de Strauss. Barbieri, que dirigía los conciertos y las óperas, se acreditó de maestro.

Además había las diversiones y servicios siguientes:

Plaza para lidiar becerros, rodeada de una montaña rusa que hacía las delicias de los estudiantes y gente joven, deseosos de experimentar la emoción de la vertiginosa bajada.

Casa de baños, Tiro de pistola y de palomas, Sala de billar, Columpios, Balanza, Cosmorama, fonda, café y una ría con un vapor de ruedas y cinco falúas; por cierto que una de éstas, llena de señoritas, zozobró en el momento del embarque, y fueron todas al agua, incluso el marinero que la tripulaba, sin sufrir más que el susto y el remojón consiguientes, porque la ría quizá no tuviera una vara de profundidad.

Un periódico satírico, que si no recordamos mal se titulaba *El Mosquito*, dedicó a la ría el siguiente romance, atribuído a Manuel del Palacio:

Arroyuelo, que atrevido
te me subes a las barbas,
relleno de un jeringazo
de la noche a la mañana:
¿eres conato de río?
¿eres depósito de agua?
¿o espejo en que con el tiempo
se verán flores y plantas?
Esto la luna decía
cuando, al salvar la *Montaña* (1),
vió de los Campos Elíseos
la cristalina corbata;
y cuentan que a poco rato

(1) La *Montaña rusa*, en cuyo centro estaba la Plaza de toretes.

de escucharse sus palabras,
la *Plaza de los becerros*,
el *Tío vivo*, el *Cosmorama*,
el *Teatro*, los faroles,
y hasta la *Casa de vacas*,
dijeron a voz en grito,
que es como Aldighieri canta:
«El que ofende al arroyuelo,
también nos ofende y falta;
que sin él fuéramos todos
humo, viento, polvo, nada.
El durará mientras duren
las caritativas almas
de los que aquí le escupieron
de calor en hora aciaga,
y si a secarse algún día,
cual los árboles, llegara,
la empresa, que tantas vierte,
le llenará con sus lágrimas.»

La entrada a los jardines costaba 2 reales hasta las cinco de la tarde, y 4 desde esta hora en adelante. Había, en escaso número por cierto, ómnibus especiales desde la Puerta del Sol a los *Campos*, a real por asiento.

La fonda tenía gabinetes aislados, con el nombre de cada una de las provincias de España, para facilidad de encontrarse las personas que no podían concurrir juntas a la misma hora. En los primeros días, el servicio de la fonda y del café dejaba mucho que desear, pues a las diez de la noche ya no había más que limón y cerveza.

En una gran plaza, delante del teatro, hacían ejercicios gimnásticos aéreos los hermanos Rizarelli; tocaba piezas escogidas la banda del 5.° Regimiento de Artillería, dirigida por el músico mayor D. Carlos Grassi, y se quemaban fuegos artificiales por el pirotécnico Sr. Charles Rossi.

En la primavera de 1865 trajo la empresa un elefante que

hacía varias habilidades. Se le puso en la Plaza de Toros a luchar con dos de éstas fieras, sucesivamente, una de la ganadería de Bañuelos y otra de la de D.ª Gala Ortiz. El elefante no hizo más que defenderse y no quedó, por lo tanto, ni vencido ni victorioso. Procedía de Ceylán, y tenía por nombre *Pizarro*. Se le exhibía en la Plaza de toretes, donde llamaba la atención, entre otros ejercicios, la facilidad que tenía para descorchar botellas de vino y desocuparlas sin desperdiciar una gota. Cierta noche, no se sabe cómo, pudo desprenderse de la cadena que le sujetaba, y paseando libremente por el jardín llegó a la fonda, haciéndose dueño de las botellas que tenían dispuestas para los concurrentes. Una vez allí, creyó de su deber ejercitar la habilidad del descorchado que tanto se le aplaudía por el público, y se dió a beber botellas sin caer en la cuenta de los efectos que podía causarle el abuso y mezcla de diferentes vinos y licores; así es que el pobre elefante, perdiendo su calma y sosiego habituales, causó algunos destrozos en el jardín, rompió la verja de la puerta de entrada, salió a la carretera (hoy calle de Alcalá), se metió en una tahona que llamaban de San José, situada donde ahora está la calle de Velázquez, y sin ajuste ni convenio con el dueño de la tienda, se embaucó los panecillos que buenamente pudo apropiarse, hasta que el alboroto del vecindario y los transeúntes hizo venir al domador, logrando sujetarle.

En el verano de 1865 se abrió el teatro *Rossini* con una compañía de ópera, en que figuraban La-Grua, la Boschetti, la Gurulli, la Nantier Didier, la Mora, Tamberlick, Vicentelli, Palermi, Squarcia y Vialleti; las bailarinas Bonifanti y Braggi, y Gaztambide como director.

La Garulli tenía voz «tersa limpia, y argentina», y Tamberlick «había ganado en estilo y buen gusto lo que la edad robaba a sus extraordinarias facultades. Dejaba de ser un gran tenor, para convertirse en un gran cantante». La Laborde fue mal recibida del público, y se marchó al día siguiente; lo mismo sucedió con la Boschetti, a pesar de que era muy bo-

nita; salió con *Fausto*, habiendo anunciado la empresa que era *la reina de las Margaritas*; pero los espectadores no guardaron respeto alguno a S. M.

Cantaron, además del *Fausto, Il Profeta*, *Guillermo*, *Poliuto*, *Norma*, *La muta di Portici* y alguna otra.

Más aceptación que las óperas tuvieron los conciertos que, en el salón dedicado a ello, daba Joaquín Gaztambide. Tocaron, entre otras piezas: la obertura de *Giralda*, de Thomas; *Bueyes y carneros*, *cuadrille*, de Muzart; *Cu cu et cri cri*, polka del mismo autor; la obertura de *Le pardon* (romería) *de Ploermel*, y la de *La part do diable.*

Una noche de Mayo, cuando la gente salía de presenciar la representación de *Il Profeta*, se encontró sorprendida desagradablemente con el encierro de los toros, teniendo que correr por aquellos campos la señoritas, con sus miriñaques y pamelas, sin poder entrar en la población, pues las verjas de la Puerta de Alcalá se cerraban a la hora en que los toros venían a la plaza. Hubo los sustos consiguientes, caídas, rotura de vestidos y pérdida de objetos, por lo que se ordenó retrasar, para en adelante, la hora del encierro. Noches después, unos jóvenes bromistas hicieron sonar varios cencerros en la obscuridad del camino que traían los toros, y se reprodujo la escena, aunque en menor escala, pues percatado de la broma el público, lo hubieran pasado mal los guasones a no haber puesto pies en polvorosa.

Costaba trabajo que la gente se acostumbrase a los *Campos Elíseos*, por efecto de la distancia que los separaba de la población. Gaztambide los arrendó en el verano de 1867, estableciendo conciertos por una banda militar en la gran plaza que había delante del teatro, ascensiones de un globo Montgolfier, y fuegos artificiales. Destinó un sitio especial para bailes campestres con entrada aparte, a 2 reales billete, encargando de la dirección de la orquesta a Vilamala: trajo al teatro Rossini una compañía *mímico-veneciana*, dirigida por los hermanos Lorenzo y Antonio Chiarini, uno como *maschera dell'Arle-*

*chino*, y el otro como *maschera del Pierrot*. Hicieron, entre otras pantomimas, *Cin-Cin-Zich o El diablo verde*, *Un inglés en Italia o La flauta mágica*, y *Arlechino, médico homeopático e Pierrot aeronauta*. Como recurso extremo llamó a Barbieri para que diera una serie de conciertos en la tienda de campaña, de que ya hemos hablado. Acudía mucha gente y se pasaba muy bien el rato.

La compañía de ópera del teatro Rossini inauguró sus representaciones el año 1868, en 10 de Junio, con *Don Bucéfalo*, de Cagnoni, cuyo principal papel estuvo a cargo de Alexandro Bottero. Este era muy notable: imitaba distintas voces, y tenía mucha gracia.

Se suspendieron las funciones de ópera el 6 de Julio (1), y vino a reemplazarla una de declamación, compuesta de la Mercedes Buzón, la Roca, la Alonso y la Cirera, Cortés, González, Mela, Alverá y Vallés, con la primera bailarina Dolores Ruiz. Hicieron piececitas cómicas y bailes.

Al acaecer la Revolución de Setiembre de 1868, el público se iba ya cansando de los *Campos Elíseos*.

## Toros.

La situación de la *Plaza de Toros*, que se hallaba próxima a la Puerta de Alcalá, no hacía indispensable el carruaje para asistir a la corrida; pero aun así, se utilizaban, hasta por vanidad, cuantos se hallaban disponibles, lo mismo la elegante carretela, que el simón de alquiler, el ómnibus o la clásica e histórica calesa, de la que iban quedando pocos ejemplares. La vuelta de la gente que había ido a la corrida, constituía por sí un espectáculo de gran animación, pues el ver las caras bonitas y el garbo saleroso de las aficionadas a toros, bien valía

(1) A pesar de lo corta que fue la temporada, se estrenaron *Crispino e la Comare*, de los hermanos Ricci, el 17 de Junio, e *Il birrajo di Preston*, de Luigi Ricci, el 2 de Julio; las dos óperas con éxito mediano.

la pena de estar un ratito de pie en las aceras de la calle de Alcalá.

Los toreros que figuraron en este último período de nuestras *Crónicas* son los siguientes:

Espadas: Regatero, Cayetano Sanz, Julián Casas (el Salamanquino), Domínguez, Cúchares, el Tato, Pepete, Mendívil, Gonzalo Mora, los Carmonas, el Gordito (desde 1864), la Santera, Bocanegra, Villaverde, Lagartijo (desde 1865), Jacinto Machío (desde 1866), Currito, o sea el hijo de Cúchares (desde 1867), y Salvador Sánchez (Frascuelo), que alternó como matador el mismo año en la Plaza de Madrid.

Banderilleros: Rico, Torres, Villaviciosa, Bocanegra, Lillo, Cuco, Antón, Caniqui, Pablito, Muñiz, Noteveas, Macando, Yust, Manolín, el Gordito, de 1861; Currito y Lagartijo, de 1863; Valdemoro, de 1864; Chicorro, José Gómez (el Gallito) y Armilla, de 1866.

Picadores: Muñoz, el Coriano, el Esterero, los dos Calderones, Marqueti, Charpa, Pinto, el Artillero, Arce, Juaneca, Hazaña, Uceta, el Naranjero, Trigo, Alani, de 1861; Juan Bedia (el Guantero), de 1863; Sacanelles, de 1864, y Agujetas, de 1868.

Para la temporada de primavera de 1860 se contrató a los espadas Francisco Arjona Guillén (Cúchares), Antonio Sánchez (el Tato) y José Rodríguez (Pepete), ofreciendo la empresa toros de las siguientes ganaderías:

De la tierra: Veragua, Martínez, Puente López (antes Aleas), Bañuelos, Ortiz, viuda de Paredes y Félix Gómez, cuyos toros hacía dos años que no se lidiaban en esta plaza.

De la Mancha: Salido y Maldonado.

Andaluces: Saltillo (antes Lesaca), Hidalgo, Barquero y Romero Valmaseda.

Los precios de las localidades de sombra eran en esta época los que a continuación se expresan:

Tendidos: Asientos sin numeración, 8 reales.—Contrabarreras, 10.—Barreras, 12.—Tabloncillos, 18.

Gradas: Delanteras, 18 reales.—Tabloncillos, 18.—Centros, 12.

Andanadas: Delanteras, 26 reales.—Tabloncillos, 22.—Centros, 14.

Palcos, con diez entradas, 240 reales.

En 7 de Mayo de 1860 se lidiaron toros de Cúchares, nuevos en esta plaza, y parece que no resultaron mal, aunque cumplieron mejor los de D. Vicente Martínez, de Colmenar Viejo. De los picadores, Pinto estuvo bien; Charpa, mediano; Hazaña y Martín, con desgracia, especialmente el último, que en una caída se vió poco menos que en las astas del toro, librándole de una cogida la serenidad de Cúchares. En esta corrida se lució el banderillero Muñiz, dando el salto al trascuerno, que ejecutaba maravillosamente, y que tanto gustaba al público. Cúchares estuvo, como siempre, a la altura de un maestro consumado, y el Tato recibió el cuarto toro en toda regla. En su segundo toro dió un susto a los espectadores, pues al meter la espada tropezó con el asta derecha del animal, y rodó por la arena sin hacerse daño alguno.

Por Setiembre de 1861 se hablaba del proyecto de establecer en una quinta de la calle de García de Paredes (Chamberí), perteneciente al marqués de Benemejís, una escuela de tauromaquia, con toros embolados, poniendo intermedios con baile, y un final con fuegos artificiales. No sabemos si llegó a realizarse el proyecto; pero seguramente hubiera ofrecido buen resultado.

En la corrida de 20 de Abril de 1862, el toro *Jocinero*, de Miura, derribó, al tomar un puyazo, al picador Antonio Calderón, y *Pepete* (José Rodríguez), que se hallaba hablando con unos espectadores, fue avisado por éstos del peligro; echó a correr hacia el grupo que formaban caballo, jinete y toro, en el momento en que éste salía en la dirección que llevaba el espada, a quien le cogió, dándole una tremenda cornada en el pecho, de la que falleció minutos después en la enfermería.

El famoso Carlos Albarrán (el Buñolero), que estaba en sus

últimos años encargado de abrir la puerta del toril, siendo, en Julio de 1860, dependiente de la plaza, fue volteado por un toro que saltó al callejón, y, aunque de la cogida no resultó herido, el pobre hombre salió con un brazo roto.

El 13 de Febrero de 1860 se dió una corrida a beneficio de los heridos de la guerra de Africa; presidió el príncipe Adalberto de Baviera; los toros eran de la ganadería de D. Justo Hernández, y los estoquearon el Regatero, Cayetano Sanz y Julián Casas.

Las moñas fueron regaladas por las duquesas de Abrantes, de Alba, de Fernán Núñez, de Medinaceli y de Tetuán.

Un toro, llamado *Baratero*, de la ganadería de Romero Balmaseda, y que dió mucho juego en la corrida del 21 de Octubre de 1866, fue disecado, y se le envió a la Exposición universal de París.

Las novilladas ofrecían novedades a los aficionados. En 1.° de Enero de 1861 hicieron la mojiganga *El doctor y el enfermo.* Se colocaba una cama delante de la puerta del toril, con un enfermo, asistido del facultativo y varios practicantes, que aguardaban sentados la embestida del embolado, teniendo todos que *salir por pies,* incluso el paciente, lo que producía la hilaridad, sobre todo de los concurrentes al tendido de sol. Al toro le *picaban* cuatro individuos, dos montados en burros y dos metidos en caballitos de mimbre; luego era banderilleado al natural, y este día le dió muerte con muleta y espada, subido sobre zancos, un tal Manuel López. Este rejoneó después, a caballo, otro embolado, y le dió muerte, como el anterior, subido en zancos.

Durante la lidia de estos embolados había en la plaza un columpio giratorio, con cestos en los extremos, dentro de los cuales se colocaban comparsas con capotes para llamar a las reses, sufriendo, entre las risotadas del público, el bamboleo consiguiente a la embestida.

1861. Febrero.—En una corrida de novillos, un embolado

fue rejoneado por una cuadrilla de indios (*de Lavapiés*), y muerto por medio de la *chispa fulminante.*

La corrida del 6 de Junio de 1868 la presidió, por última vez como Príncipe de Asturias, el que después fue Alfonso XII.

Días después, la Presidencia multó al Gordo por su falta de interés en procurar complacer al público, defecto de que solía adolecer, y despechado el diestro por el bochorno que sufría, parece que hizo a los de un tendido próximo ciertas demostraciones que produjeron el consiguiente alboroto. Desde entonces el Gordo tuvo pocas simpatías en la plaza de Madrid. Antes había sido muy querido del público, sobre todo como banderillero. En una de estas suertes estuvo tan acertado el 24 de Junio de 1861, que D. José Salamanca le arrojó al redondel un par de cigarros habanos envueltos en un billete de cincuenta duros.

Según la estadística publicada por el periódico taurino *La Fiesta Española*(dirigido por nuestro amigo Nicolás García Caballero), en la temporada de verano de 1868, los primeros espadas de la Plaza de Madrid mataron el número de toros siguientes: El Tato, 36; el Gordito, 28; Frascuelo, 30; Julián Casas, 5; el Regatero, 2; Gonzalo Mora, 2; Bocanegra, 2; Mariano Antón, 2; Cúchares, 3, y Curro Reyes, 3, que dan un total de 113 reses muertas. Para el revistero citado, el Tato dió 14 buenas estocadas, el Gordito, 12; Frascuelo, 4; Julián Casas, 2, y Gonzalo Mora, otras 2. Los demás no merecieron su aprobación.

La última corrida del reinado de Isabel II se dió el 6 de Setiembre de 1868, con seis toros de la ganadería de D. Francisco Taviel de Andrade, que había adoptado para sus reses la divisa encarnada y rosa. Trabajaron como espadas Antonio Sánchez el (Tato), que salió vestido de verde y oro; Manuel Fuentes (Bocanegra), de verde y plata, y Vicente García (Villaverde), azul y plata.

La corrida parece que fue mala. El Tato, retraído en los

quites de vara; bravo en los pases de muleta, aunque con poca soltura y aplomo; mal en las estocadas, porque dió dos golletazos, y bien en los lances de capa y galleo. Bocanegra, sereno y aplomado en la lidia, aunque inseguro en las estocadas. Villaverde hizo lo que pudo, teniendo en cuenta que estaba convaleciente de una herida recibida pocos meses antes.

Para el día 27 de aquel mes se anunció una corrida con el Tato, Bocanegra y Frascuelo, pero el estado de la atmósfera política no permitió que se celebrara.

La deficiencia que el lector habrá notado en las reseñas taurinas de estos apuntes obedece a que el cronista no es aficionado a toros. Sírvale esto de disculpa.

### VARIEDADES

Un espectáculo público y gratuito que llevó mucha y variada concurrencia al patio del Buen Retiro, esto es, una gran explanada que existía delante del edificio donde hoy está el Museo de Artillería, fue la exposición de los trofeos militares cogidos al ejército marroquí en la guerra de 1859 a 1860. Estos trofeos consistían en varios cañones del siglo XVIII y principios del XIX, y la tienda de campaña que había utilizado Muley-el-Abbas, hermano del Sultán de Marruecos. En la plaza de San Marcial, delante del cuartel de San Gil, hoy derruído, también se exhibieron en aquellos días, Febrero y Marzo de 1860, cañones de la misma procedencia, entre los que se encontraba uno que había pertenecido al infortunado rey don Sebastián de Portugal.

La reina Isabel estuvo a ver los trofeos instalados en ambos sitios, y obtuvo una ovación entusiasta por parte del numeroso público que se hallaba presente.

1860. Marzo.—*Poliorama español*, Alcalá, 18 y 20. Vistas de la guerra de Africa.

1861.—*Cuadros mecánicos*, de D. Francisco Amat, calle del Arenal, núm. 11. Vistas con figuras de movimiento.

1861.—Alcalá, 17. Exhibición de un león de cristal hilado, de vara y media de largo, con otros objetos de la misma materia, fabricados por el Sr. Barbegelata. Entrada, un real.

1863. *Circo de Paul.*—Prestidigitador francés Mr. Peyres, que hizo juegos ya conocidos; pero con la novedad de trabajar teniendo los brazos desnudos.

1864.—*Ciclorama universal*, de Mr. Rossy. Paseo de Recoletos. Se trasladó poco tiempo después a la calle de Preciados, esquina al Postigo de San Martín.

1864. Abril.—Carrera de San Jerónimo, núm. 18, tienda. Exhibición de Mme. Glofullia, *la mujer con barbas*, que tenían 27 centímetros de largas. Fue un espectáculo raro, al que concurrió mucha gente. Presentaba al público una certificación del Dr. D. Pedro Mata, asegurando que aquella persona pertenecía al sexo femenino.

Notable fue la venida de Mr. Blondin, el célebre funámbulo que había atravesado por cima de las cataratas del Niágara andando sobre una cuerda sostenida de extremo a extremo. El 12 de Mayo de 1863 atravesó el estanque grande del Retiro, también sobre una cuerda, a una altura de 45 varas, llevando balancín, cosa que algún señorito, falto de sentido común, se atrevió a censurar. Pasó la cuerda con los ojos vendados, hizo equilibrios sobre una silla, y merendó, sentado en ella; dió un paseo subido en unos zancos y atravesó el trayecto, llevando sobre los hombros un robusto mocetón que era marinero vizcaíno.

La compañía del *Circo del Príncipe Alfonso*, dirigida por Ciniselli, dió algunas funciones ecuestres y acrobáticas los domingos por la tarde en la Plaza de Toros. Terminaban con la ascensión del clown Blondeau en un globo montgolfier llamado *El Aguila.*

En Agosto de 1863 subió en otro montgolfier una aeronauta muy conocida, Mme. Poitevin. Era de cuarenta años, alta, delgada, de modales finos y fisonomía agraciada: subió metida en un cesto de mimbre. Cayó el globo, el primer día de los

que subió, en la quinta de D. Luis Guilhou, junto a Chamartín, cuando estaba la señora de la casa de conversación en el jardín con la familia del Sr. Manzanares, en cuyo coche restituyeron a Madrid a la aeronauta, después de haberla obsequiado con pastas y te.

*Exposiciones de fieras.*—Hubo una en 1861, presentada por el domador César Maserini, en la calle de la Bolsa, al lado del edificio que da nombre a esta vía pública. Tenía, entre otros animales, un león del alto Egipto, una hiena asiática y la reina de las jirafas.

1863.—Quizá algún viejo se acuerde todavía de la colección de fieras que exhibió Mr. Bernabeau en un solar de la calle de la Alameda, núm. 1, frontero de la Platería de Martínez. No hubo en Madrid muchacho alguno que se quedara sin ver las fieras de Mr. Bernabeau. Tenía un elefante, más grande que los que en aquellos días trabajaban en el Circo de Price; tres tigres de Bengala, un oso negro, un león del Cabo de Buena Esperanza, otro del Atlas, un leopardo, chacales, serpientes y otros animales.

En el barracón, donde había estado una Exposición de pinturas, calle de Alcalá, solar del convento de las Vallecas, se exhibió (Marzo 1865) un ballenato, cogido en aguas de Guetaria (Guipúzcoa). Pesaba 250 arrobas y tenía 27 pies de longitud.

*Nacimientos.*—Desde 1860 funcionaban los *nacimientos* mecánicos de *Buenavista*, calle de Silva; del *Recreo*, calle de la Tahona de las Descalzas, esquina a la de Capellanes, y del *Olimpo*, en la Platería de Martínez, junto al Prado.

En 1867 aparecen el del teatro del *Numen*, en la calle de la Hiedra, y el de la *Infantil*, Flor Baja, núm. 1, donde la función se representaba por niños.

1866.—*La Nueva Infantil*, calle de Carretas, núm. 14. Quedó luego para teatro de tercer orden.

1867.—Hubo *nacimiento* en *Variedades* y en el *Teatro Máizquez*, calle de Tudescos, núm. 34.

*Cafés-teatro.*—Se pusieron de moda los llamados *cafés líricos*, porque se amenizaban con música. En Marzo de 1860 se inauguró el de *Capellanes*, y algún tiempo después, el de *Lope de Vega*, en el teatro del mismo nombre, como ya se ha dicho. Se instaló otro en la calle del Caballero de Gracia y se reformó el de *El Iris*, en la Carrera de San Jerónimo, donde después se construyó el *Crédito Lyonés.*

1867.—Se convirtió el salón de baile de *Capellanes* en café-teatro, construyendo un escenario bastante reducido, a la izquierda de la puerta de entrada, y colocando las mesas para el servicio de los concurrentes en las galerías que rodean el salón. En el centro de éste había cuatro columnas que sostenían la techumbre y entorpecían la vista del escenario. El consumo en el café daba opción a un billete del teatro; por más que se podía asistir a las funciones dramáticas abonando un real. Entonces se estableció el mismo sistema en el teatro-café del *Recreo*, calle de la Flor Baja, donde hoy se halla construída la iglesia de los PP. de la Compañía de Jesús.

En el *Recreo* funcionaba una compañía que casi podríamos calificar de aficionados; pero que al andar del tiempo, consiguieron tener una reputación. Pepe Vallés, discípulo e imitador de Romea; Antonio Riquelme, Juan José Luján y la Juanita González.

El teatro-café de *Capellanes* cambió de nombre en Febrero de 1868, y se tituló de *Alarcón*, quedando el café completamente independiente del teatro. Entró de director de la compañía Pepe Banovio.

El ejemplo de *Capellanes* animó a la empresa del salón de *Paul*, y contrató una compañía barata, haciendo, como es natural, piezas dramáticas y zarzuelas en un acto, con su correspondiente cuerpo coreográfico, en que figuraban como primeras bailarinas las hermanas Fernández. Se hacían obras de repertorio, pero estrenaron algunas, y entre otras, llamó mucho la atención la titulada *Café-teatro y restaurant cantante*, letra de Emilio Alvarez y música de Oudrid. «La acción de este paso—

decía el cartel—pasa en una pieza de paso y en un quinto piso de la calle de la Pasa.» Se escribió para Carratalá, tenor cómico de la compañía. El local resultaba fresco: las butacas eran de hierro, de igual clase que las utilizadas en los paseos públicos actualmente.

*Salón del Conservatorio.*—1860. Abril.—Función a beneficio de los heridos en la guerra de Africa. Hicieron *A Madrid me vuelvo*, por la Berrobianco (primer premio de aquella escuela en 1858), Cristina Lecea, Julián Romea (profesor y antiguo alumno), Arjona (profesor), Florencio Romea (alumno que había sido), Pizarroso (profesor honorario), Alfredo Maza y Félix Corrales (alumnos). Después un himno a la guerra, letra de Vega, música de Eslava, cantado por la Srta. Toda y los alumnos del Conservatorio.

En otra función, verificada con el mismo objeto benéfico, hizo juegos de prestidigitación el famoso Mr. Hermann, y Molberg, a quien ya conoce el lector, tocó su también famoso *xilocordeón*.

Noviembre 1863.—En este salón dió un concierto Mr. White, joven violinista que tocó una fantasía sobre motivos de *Nabuco*, y otra de *Trovatore*.

Este año quisieron Gaztambide y Barbieri dar aquí una serie de *conciertos clásicos*, poniendo a 40 reales la butaca, y después de anunciado en la Prensa, por no haber podido avenirse con los profesores de orquesta, tuvieron que desistir de su propósito.

1864.—Don Antonio Romero había introducido una modificación en el clarinete, y el 25 de Setiembre convocó a los aficionados, en el Salón del Conservatorio, a fin de que examinasen detenidamente la reforma del instrumento. Acudió mucha gente, y mereció la aprobación de todos el nuevo clarinete.

Diciembre.—Concierto de órgano expresivo por el profesor Louis Engel. Resultó algo monótono.

1865.—Se constituyó una *Sociedad artístico-musical de socorros mutuos*, que daba algunos conciertos en este local, du-

rante los meses de Marzo y Abril, al precio de 40 reales billete. Para que se forme idea de las obras que tocaban, enunciaremos las siguientes, sacadas del programa de una de las sesiones: *Obertura del Conde Egmont*, de Beethoven; Motete del siglo XVI, de Morales; Villancico asturiano del siglo XVII, de Veana; Marcha fúnebre, de Monasterio; *Allegreto scherzando* de la sinfonía en *fa*, de Beethoven, y Sinfonía de *Struensée*, de Meyeerber.

1866. Noviembre.—Sociedad de Cuartetos. Dieron seis conciertos Monasterio, Castellano, Pérez y Pla, acompaños al piano por Dámaso Zabalza. Tocaban obras de Haydn, Mozart, Beethoven y demás autores clásicos. Estos conciertos tuvieron aceptación, y la Sociedad siguió funcionando durante muchos años.

*Jardín de Apolo.*—Barbieri era activo, emprendedor, entusiasta por la música. Satisfecho del buen resultado que le había ofrecido la idea de los conciertos del *Circo del Príncipe Alfonso*, inauguró, en el mes de Julio de 1866, otra serie en el antiguo *Jardín de Price*, teniendo que vencer la repugnancia que parte del público, sobre todo las señoras, tenía para concurrir a un paraje que había servido de baile campestre. Su buena suerte y las simpatías de que Barbieri gozaba en Madrid lo consiguieron todo, y desde el primer día, es decir, desde la primera noche, se vieron los conciertos favorecidos por lo más aristocrático, elegante, selecto y distinguido del mujerío de esta corte, que se deleitaba oyendo *Las alegres comadres de Winsor*, de Nicolai; la obertura de *Le roman d'Elvire*, la de *La muta di Portici*; trozos de sinfonías de Beethoven; un precioso duo de arpas por la Teresa Roaldés y su discípula Isabelita Espeso; la redowa *Fleur de Bruyêre*, de Ketterer, y otras piezas no menos agradables. Dió 20 conciertos.

*Carreras de caballos.*—El decidido empeño de las dos aristocracias, la de la sangre y la del dinero, iban, aunque laboriosamente, consiguiendo establecer la costumbre de celebrar carreras de caballos en primavera y otoño.

Por el mes de Febrero de 1860, muchos aficionados acudieron a la calle de la Magdalena, núm. 12, establecimiento de caballos a pupilo, a ver uno que habían traído al Marqués de Salamanca. Tenía el caballo 12 dedos sobre la marca, cinco años, bellas formas y perfectos aplomos, y fue el tema de la conversación de la gente de sport durante muchos días.

Las carreras de caballos verificadas en Octubre de 1860 estuvieron muy desanimadas. Concurrieron los Duques de Osuna y de Sesto y el Marqués de Alcañices, retirándose el Duque de Fernán-Núñez y D. Jose Salamanca antes de comenzar la carrera, por enfermedad de los animales que presentaban.

1861. Mayo.—Ganaron los premios: *Duchese* y *Lovely*, del Duque de Fernán-Núñez; *Neva* y *Elena*, del Duque de Osuna. La yegua *Elena* dió la carrera más veloz que se había conocido, pues tardó cinco minutos y medio segundo en recorrer las 4.500 varas que tenía el Hipódromo de la Casa de Campo. Para disputar una copa de oro, ofrecida por la Duquesa de Medinaceli, se dió una carrera extraordinaria, en que montaron, vestidos de *jockey*, sus propios caballos, el Marqués de Sardoal (hijo del Duque de Abrantes), D. Fernando Ezpeleta y el Conde de Castellá (hijo del Duque de Bibona). Ganó Sardoal, futuro Alcalde de Madríd.

La Condesa de Scláfani improvisó un segundo premio para los que habían sido vencidos en la carrera anterior; pero dando solamente una vuelta, que comprendía 1.500 varas, pues la carrera a que nos hemos referido fue de dos vueltas, o sea, 3.000 varas. Ganó Ezpeleta. En las carreras generales se habían presentado caballos de los Marqueses de Alcañices y de Villamejor, de los Duques de Sesto y de Frías, y de D. Santiago Tailby. Salamanca se tuvo que retirar, por enfermedad repentina de los caballos que había traído para tomar parte en las carreras.

Por entonces escribía, en el *Museo Universal*, unas revistas de esta fiesta hípica, con el epígrafe de *Examen crítico de las carreras de caballos*, D. Nicolás Casas de Mendoza.

1863. Noviembre.—Presentaron caballos el Duque de Osuna, el Marqués de Alcañices, D. Alfonso Vignolles, el Duque de Fernan-Núñez, el de Frías, D. José Salamanca, el Duque de Sesto, D. Andrés Granada, D. Pedro Ibáñez, D. José Hidalgo, D. Diego Martínez y D. Martín López. Obtuvieron premio: *Vad-Ras*, de Osuna; *Sí*, de Alcañices; *Buckingan*, de Vignolles. Se declaró nula una carrera por haberse rozado un jinete con otro, y, repetida la prueba, ganó la yegua *Samsa*, de Osuna.

La poca variedad que para los no aficionados ofrecen las reseñas de las carreras de caballos, nos hace renunciar a nuestro propósito, sirviendo de muestra las noticias que presentamos, para dar idea del concepto de este espectáculo público en el cuarto período de las *Crónicas* que presentamos al lector.

Las carreras se efectuaban, como hemos dicho, en el Hipódromo de la Casa de Campo, entrando por la puerta llamada de Castilla.

*Circo de gallos.*—Aparece funcionando en 1861 en la calle de Recoletos, casi frente al *Circo de Price*, y próximamente en el sitio que hoy ocupa la calle de Villalar. Los palcos costaban 20 reales; las butacas, 6, y la entrada general, 2.

En 1866 se estableció otro *Circo de gallos* en las afueras de la Puerta de Santa Bárbara, haciéndole al primero la competencia; pero los dos siguieron funcionando hasta la fecha de la terminación de estas *Crónicas.*

*Juego de pelota del Ariel.*—Paseo de la Castellana, cerca de la calle de Fernando el Santo. Figura el anuncio desde 1861 a 1868.

*Polvoristas.*—En 1861 aparece como polvorista Manuel Frías (el Madrileño). Este mismo año se dió una función pirotécnica en la Plaza de Toros, por los ya conocidos Minguet y Llorens, exponiendo *plantones de rotación horizontal y vertical*, una gran fachada de 60 pies de extensión con tres galerías construídas a todo fuego, y un final sorprendente de *volcanes*, *carcasas*, *cuerdas de tiros*, *explosiones*, *ramillete de volantes* y

una gran *bengala* que iluminó toda la plaza. La función comenzó al anochecer, duró una hora, y la entrada general costaba 2 reales.

*Liceo Piquer.*—El escultor Piquer, que se complacía en proporcionar horas de agradable entretenimiento a sus amigos, construyó un teatrito en su propia casa, calle de Leganitos, números 30 y 32, y una o dos veces al mes daba funciones, que resultaban muy agradables, y a las que procurábamos concurrir los muchachos de la época. Allí se estrenó, en Enero de 1863, la linda comedia en un acto, de Joaquina García Balmaseda, *Genio y figura*, en la que la autora representó el principal papel.

Ricardo Vega, hijo de D. Ventura, interpretó concienzudamente la comedia de su padre, *El hombre de mundo*, acompañado de Clotilde Lombía.

Ignacio Ovejero tocaba el órgano expresivo; su hermano Pepito, el arpa; Compta y Dámaso Zavalza, el piano; cantaban las Srtas. Elisa y Carmen Güell; recitaban poesías María del Pilar Sinués, Bernardo López García, Picón, Marco, Grilo, Santisteban, el malogrado Arturo Santibáñez y nuestro querido amigo Castillo y Soriano, al presente segundo jefe de la Biblioteca Nacional, sin olvidar a Manuel del Palacio, cuyos discursos, disparatados a propio intento, hacían desternillarse de risa a los concurrentes.

## Bailes públicos.

El *Circo de Paul* seguía teniendo atractivos para los aficionados al baile. En Enero de 1860 se dieron en el local *fiestas venecianas*, en que el salón estaba iluminado con multitud de faroles, banderolas y gallardetes, y se puso una orquesta compuesta de 50 profesores, 20 guitarras y bandurrias y un piano. Una noche se tocó *La batalla de los Castillejos*, composición del director de orquesta D. Juan Comas, en la que tomaban

parte, además de los músicos del baile, dos charangas, tambores, cornetas, clarines; se hacían disparos de fusilería y de cañón, y se encendían luces de bengala. No tuvo el éxito que *La batalla de Inkermann*.

Seguían funcionando los salones de baile de *El Crucero*, calle del Luzón, núm. 11, y *Los placeres de la corte*, Costanilla de los Desamparados, núm. 15; pero sobre todos figuraba *Capellanes*, donde se reunía cada noche una sociedad coreográfica distinta. La concurrencia era relativamente selecta, por lo que se refiere al sexo fuerte, sin que se desdeñase de asistir a las sesiones ni el joven elegante, ni el valeroso oficial del Ejército, ni el artista, ni el escritor, ni el honrado comerciante. Ya nos dice Manuel del Palacio en aquellos versos:

Capellanes nos espera
con su *chotis* y su vals,
sus danzas americanas
y su alegre sociedad.
Allí lo mismo se admite
la calesera, que el frac,
la gorra de piel de nutria,
que la *gabina* de *Aimabl* (1).
Por aquella galería
veréis unidos cruzar
diputados y toreros,
sastres y jueces de paz,
modistas de cuarto piso
y aristócratas *pur sang*.

En Junio de 1860 se inauguró el baile campestre, como se decía antes, o el jardín de baile, como se dijo luego, de *El Eliseo madrileño*, en el Paseo de Recoletos, frente al Banco Hipotecario. Además de una escogida orquesta (2), había poliorama,

(1) Aimable, sombrerería elegante de la Puerta del Sol.

(2) Que dirigía Molberg, y como supondrá el lector, alguna vez obsequió a los concurrentes con un concierto de *xilocordeón*.

*restaurant*, confitería, gimnasio y tiro de pistola. La entrada costaba 4 reales, sin más opción que a bailar. Este jardín era durante los días festivos el punto de reunión predilecto de modistas y dependientes de comercio, la cual concurrencia, por vicio de oído, ponía en la segunda *e* del sustantivo del título el acento que requería la *i*. Por eso decía aquel cantar:

Soy una modista
que en el *Eliseo*
hago una conquista
en un santiamén (1).

*Jardines del Tívoli*, situados donde hoy se halla el *Hotel Ritz*. Se dieron grandes bailes durante el verano por los años de 1864 y 1865, con farolitos a la veneciana y bengalas al final. La gente acudía a las inmediaciones para oír las piezas de baile que tocaba una banda militar.

*Jardines del Paraíso*, afueras de la Puerta de Santa Bárbara, frente a la Fábrica de tapices, es decir, donde hoy comienza la calle de Almagro. Se inauguraron en Junio de 1861, y en 1863 se alternaron las piezas de baile con conciertos, en que tomaba parte numerosa orquesta y los coros del *Teatro Real*. Había tiro de pistola, café y fuegos artificiales.

1863.—*Price* formó un jardín al lado de su Circo (2), para dar bailes campestres amenizados con *cuadros cromofundentes* y algún otro espectáculo que sirviera de aliciente. Siguió abierto al público con el nombre de *Jardín de Apolo* durante los años posteriores; tenía su entrada por la calle del Cid. Barbieri lo abrió en Julio de 1866 como salón de conciertos.

Había bailes de máscara en los salones que durante el invierno se dedicaban a rendir culto a la diosa Terpsícore, y además los hubo, desde 1861, en *Lope de Vega*; en la *Zarzuela*, con orquesta dirigida por Cristóbal Oudrid y Luis Cepeda; en

(1) Aire de *schotis*.
(2) Calle de Recoletos.

el *Real*, en el *Teatro Rossini*, alguno que otro en el *Salón del Conservatorio*, y los clásicos de *Paul* y *Capellanes*, como lo pregona aquella antigua *habanera:*

No me lleves a *Pol*,
que me verá papá;
llévame a *Capellanes*,
que estoy segura que allí no irá.

El lector habrá oído hablar del *cancán*. Este era un baile que pertenecía al género de los llamados de *figuras*, como la contradanza y el rigodón; pero sin reglas fijas y determinadas, ajustándolo a su capricho las parejas con la más amplia libertad. No se bailaba a estilo de los mencionados, tranquila y pausadamente, sino a compás de 2 por 4, es decir, al aire de una marcha militar, marcando bien la instrumentación de los bajos para dar vigor y energía a la música. Nunca el hombre cogía entre sus brazos a la mujer, como en la polka o en el vals; pero las posturas y los ademanes que se empleaban habían de ser provocativos y desenvueltos, exigiéndose, como condición precisa, una gran agilidad para levantar la pierna hacia adelante, de tal modo, que la mujer acreditada de *cancanista*, sabía quitarle graciosamente de la cabeza el sombrero a su *vis-a-vis* con la punta del pie.

Como entonces se usaban faldas de cola y de mucho vuelo, la mujer, para bailar el *cancán* se recogía los vestidos con ambas manos, moviendo a compás los brazos, a fin de que quedasen libres los pies y las piernas, lo que solía producir al espectador cierta impresión voluptuosa.

El tipo del hombre que bailaba el *cancán* en el teatro, como función, no había de ser afeminado con sus ribetes de Narciso mitológico, según se acostumbraba a ver en este linaje de espectáculos, sino que se escogieron figuras de algún relieve naturalista, como *le gendarme* o *le cuirassier*.

La revelación del *cancán* tuvo efecto, para los habitantes

de Madrid, con la *marcha a los infiernos*, de la zarzuela *Los dioses del Olimpo*; desde entonces, el nuevo baile se proclamó señor y soberano de la coreografía matritense, dejando vencidos y avergonzados al *ole*, al *jaleo de Jerez*, a las *boleras* y a las graciosas *seguidillas*, que tal cual vez las hacía revivir, como suspiro patriótico, la Petra Cámara.

Sin embargo, debemos hacer constar que nuestras modistas y sus similares en los diversos oficios femeniles de esta capital no bailaron el *cancán* en los salones públicos; las empresas contrataban bailarinas de profesión, extranjeras o españolas, que animaban la *soirée* con un par de *quadrilles*. El elemento genuinamente castizo se había encariñado con la *habanera*, baile tranquilo, de lánguida cadencia, que permitía sostener secreta conversación al propio tiempo, en la seguridad de no perder el compás. Alguna pareja se estaba bailando diez minutos sin salir de un ladrillo. No había reunión de la clase media donde no se bailase *habaneras*, ni pianista adocenado que no compusiese unas cuantas, ni señorita aficionada que no las tocase al piano para hacer su presentación en las tertulias de confianza. A estas danzas populares se las ponía letra, por lo general amatoria, que cantaban las criadas en la cocina a la hora del fregado, y los ciegos guitarristas de la calle en las noches de apacible temperatura, ante un público numeroso, compuesto en gran parte de muchachas que ocultaban bajo el pañuelo de crespón un cuerpecito sandunguero, cuyos nervios, excitados por los sugestivos compases de la *habanera*, comenzaban a marcar los vaivenes del baile, con los hombros primero y con los hombres después, si no había cerca un *guardia veterano* que lo prohibiese, en representación del Gobernador civil de la provincia. Los mantones de Manila y las *habaneras* constituyen lo único que nos ha quedado de nuestro poderío colonial.

***

Si el lector ha seguido con algún detenimiento el curso de estas *Crónicas*, apreciará seguramente la transformación que desde 1830 a 1868 sufrieron las diversiones públicas y el cambio que experimentó el gusto de los espectadores. Aquellos dramas románticos de Ferrer del Río, de Gil y Zarate, de Zorrilla y de García Gutiérrez; aquellas traducciones de Víctor Hugo que provocaban empeñadas polémicas entre los literatos, se desterraron casi del todo, dejando el campo a la comedia de costumbres, por la que quebraron lanzas Rodríguez Rubí, Eguílaz, Larra, Coupigni, Serra, y sobre todos Bretón de los Herreros, paladín decidido que desde el tiempo de Fernando VII venía trabajando con decidido empeño y propósito firme para encauzar el teatro por ese camino.

La labor de Luis Eguílaz, con ser un escritor de bajo vuelo, resultó de gran trascendencia literaria, porque con su *Cruz del matrimonio* logró inclinar el ánimo del público en favor de un género hacia el que sentía predisposición natural el espíritu de la época. El aplauso con que se recibieron las obras de esta índole, como *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega; *El tanto por ciento*, de Ayala, y *Lo positivo*, de Tamayo, buena muestra es del cambio operado, por más que nuestro público y nuestros escritores siempre mostraron cierta predilección por la comedia, a despecho del drama. Esta idea la atestiguan las muchísimas obras cómicas que produjeron los escritores del siglo XVII, y la circunstancia de que, en medio de la decadencia dramática del siglo XVIII, dos escritores esencialmente cómicos, D. Ramón de la Cruz y Moratín, fueron los únicos que sostuvieron enhiesta la bandera nacional del arte dramático.

Los melodramas que se representaron durante la primera mitad de la época de Isabel II conseguían, sí, conmover al espectador hasta arrancarle lágrimas; pero no le dejaban con ánimo de presenciar una segunda representación; así es que las empresas echaban mano de estas obras en casos de apuro, y teniendo necesidad de variar el cartel con frecuencia, pues solamente por sorpresa podía hacérsele pasar un rato desagra-

dable al que había formado propósito de divertirse en una función de teatro.

No es *La cruz del matrimonio* un dechado de perfección, una obra modelo, mucho menos después de la evolución que ha experimentado la literatura dramática; pero impresionó grandemente al público, y representa un paso de avance y una tendencia que otros con mejores facultades han secundado luego, introduciendo nuevos resortes, y ampliando la esfera de acción en que se desarrollan los argumenios de las composiciones dramáticas.

El mismo espíritu de transformación hubo de notarse en las actrices y actores; así vemos que Bárbara Lamadrid y Carlos Latorre, a quienes podemos conceptuar como personificación de la escuela antigua o trágica, se substituyen por Matilde Díez y Julián Romea, prototipos en la interpretación de la alta comedia; y es que, a despecho de los exclusivismos de escuela, el gusto y el modo de pensar de la época se fueron apoderando, con misteriosa influencia, de los escritores, de los artistas y del público, y en un período de no muy larga duración quedó transformado por completo, en este orden de ideas, el concepto del teatro.

Acontecimiento de importancia fue la resurrección de la zarzuela, género que, por haberlo dejado caer en el olvido, se llegó a creer que no había existido nunca en España. Por fortuna, el público estaba bien dispuesto; salieron libretistas de la talla de García Gutiérrez, Ventura de la Vega y Picón; maestros compositores como Gaztambide, Barbieri y Oudrid; cantantes de buenas condiciones como la Latorre, la Rizo, la Elisa Villó, la Bardán, Salas, Caltañazor, Carceller, el tenor González y el bajo Calvet; y por último, las empresas pudieron disponer de un teatro adecuado, el *Circo*, por la amplitud del escenario y por la capacidad de la sala, que tenía cabida para gran número de espectadores; así es, que en poco tiempo el género adquirió el desarrollo necesario; y con zarzuelas como *Jugar con fuego*, de Barbieri; *El valle de Andorra*, de Gaztam-

bide; *El dominó azul*, de Arrieta, y *Buenas noches, señor don Simón*, de Oudrid, hubo que reconocerle la categoría de potencia de primer orden.

La ópera se reorganizó en este reinado consiguiendo tener teatro propio. Debemos, sin embargo, hacer constar que el público estaba acostumbrado al espectáculo, pues ya en 1838, se cantaban óperas en el teatro de los *Caños del Peral*; más adelante en la *Cruz*, en el *Príncipe*, y, por último, en el *Circo* de la plaza del Rey durante los años de 1842 a 1849; de modo que respecto al espectáculo de la ópera, marchábamos a la par con las demás naciones de Europa.

Para la interpretación de estas obras líricas disponíamos, en un principio, de cantantes españoles que alternaban airosamente con los extranjeros; ahí está la Prensa de aquellos días tributando elogios a la Antonia Campos, a la Leonor Serrano, a la Cristina Villó, a Salas, a los tenores Ojeda y Lázaro Puig, y a los bajos Calvet y Becerra; pero la zarzuela, al resurgir, acaparó para sí nuestros artistas de canto.

En la música también hubo transformaciones, pues mientras al público le satisfacían, por los años de 1830 a 1840, *La straniera*, de Bellini; *Semíramis*, de Rossini, y *Ana Bolena*, de Donizetti, al terminar estas *Crónicas*, vemos que aplaude con entusiasmo *Gli Ugonotti* y *Roberto il diavolo*, de Meyerbeer, y *Fausto*, de Gounod, efecto del nuevo rumbo que habían tomado las aficiones musicales de la gente, comenzando a formarse la conjura contra el italianismo.

Donde esta tendencia aparece más de realce, es en los *conciertos*. Los primeros de que hemos hecho mención se reducían a sinfonías y trozos de óperas, excepción de los llamados *sacros*, en los que se cantaba o tocaba tal cual pieza clásica; y véase la diferencia: Barbieri nos hizo oír, con aplauso unánime de los espectadores, a Weber, a Mendelshon y al divino Beethoven, consiguiendo dar un carácter enteramente nuevo para nosotros al espectáculo llamado *conciertos*.

También se progresó, sin ningún linaje de duda, en las di-

versiones acrobáticas y ecuestres, pues desde aquel *Circo Olímpico* de Mr. Paul Laribeau, que anunciaba al público haber colocado ruedos de estera en el piso para evitar a los espectadores la humedad que en él pudiera haber, porque el local estaba al aire libre, hasta la elegante construcción del *Circo del Príncipe Alfonso*, hay una diferencia asombrosa.

Otra circunstancia hemos llegado a observar, y es que las conquistas hechas por el público respecto a comodidad y ornato de los locales donde se celebraban espectáculos, no alteró los precios de las localidades en modo sensible, salvo en el *Teatro Real*, cuyas especiales condiciones le colocaron fuera de la regla común.

Muchas, variadas e interesantes consideraciones podrá sugerir la lectura de estas *Crónicas*, comparando la índole y desarrollo de los espectáculos, los géneros literarios en auge, las condiciones de los artistas, el gusto, las costumbres y las preocupaciones del público, ya dentro de la época a que nos hemos contraído, ya en su relación con la presente; pero como esta función de la inteligencia ha de realizarse fatalmente por el lector, pues ese acto de crítica comparativa en más o menos proporción, es instintivo en el hombre ilustrado, el *Cronista* se abstiene de emitir juicio alguno ante la seguridad de que han de hacerlo con más acierto y más a gusto de cada cual los que lean estas *Crónicas*.

## SEGUNDA SERIE

### Reseñas y noticias.

### I

#### EL PERÍMETRO DE MADRID EN AQUELLA ÉPOCA

Para conocer el perímetro de Madrid en tiempo de Isabel II, en vez de seguir las líneas que marcan como límite los planos de entonces, hemos creído más práctico, a fin de que el lector se forme idea de lo que era la corte, ir determinando, una por una, las últimas vías accesibles al transeúnte en el término de la población.

Hay que tener en cuenta que Madrid, hasta mediados del reinado de Isabel II, estuvo cercado de tapias, que no obedecían a otro efecto sino a proteger la recaudación de los derechos de Consumos. Para el tránsito público había las siguientes entradas: Puerta de San Vicente, Portillos de San Bernardino, del Conde-Duque y de Fuencarral, Puerta de Bilbao, Portillos de Santa Bárbara y de Recoletos, Puertas de Alcalá y de Atocha, Portillos de Valencia y de Embajadores, Puerta de Toledo, Portillos de Gilimón y de las Vistillas, Puerta de Segovia y Portillo de la Vega.

Tomando como punto de partida la Plaza de Oriente, comenzaremos nuestro paseo dejando a la izquierda el Palacio Real con sus Jardines del Campo del Moro, que forman parte de la posesión, y bajamos por la calle de Bailén hasta llegar a la Plaza de San Marcial, donde nos encontramos con el Paseo de San Vicente, que terminaba en la Puerta del mismo nombre, situada al final de esta vía, antes de entrar en la Glorieta actual (1).

---

(1) La Puerta de San Vicente se demolió hará unos veinte años para ensanchar aquel paraje, y en lugar de armarla en otro sitio, tal como una

El lienzo frontero a las dependencias de Palacio y Campo del Moro, que formaban uno de los lados del Paseo de San Vicente, lo constituía la tapia de la Montaña del Príncipe Pío, donde hubo una vaquería que llegó a tener fama en su tiempo.

En la Plaza de San Marcial existía el Cuartel llamado de San Gil por haberse utilizado para el caso el edificio de un convento de frailes gilitos.

La actual calle de Ferraz se abrió al principio de un callejón que, siguiendo la línea del Cuartel le rodeaba por sus accesorias, formando una vía estrecha, tortuosa y en cuesta, que desembocaba en la Plaza de Afligidos, hoy de Cristino Martos. Dicho callejón, que posteriormente, durante algún tiempo, llevó el nombre de *Quitapesares*, se denominaba en 1850 de *San Marcial*, hasta un sitio en que había una rinconada con un pasadizo a la altura de un piso principal; desde aquí a la plazuela indicada se llamaba *del Príncipe Pío* (1).

El actual Barrio de Argüelles se formó hacia 1860, en terrenos de la Montaña del Príncipe Pío, que lindaban con dicho callejón de San Marcial, con la calle del Duque de Liria y con el Paseo de San Bernardino, situado ya fuera del Portillo del mismo nombre. El Real Patrimonio enajenó gran porción de terreno de la *Montaña* para construcciones particulares, cediendo gratis a la villa la parte que se destinaba a vía pública. Así, pues, el núcleo de edificaciones comprendido entre las calles de Ferraz y de la Princesa es lo que verdaderamente constituye el Barrio de Argüelles.

---

de las entradas del Parque de Madrid, su piedra se aprovechó en obras municipales. Con algunos sillares se formaron los basamentos o pedestales que para colocar estatuas existen en el Prado por la parte de la Plaza de Castelar.

(1) La plazuela de Afligidos conserva aún dos casas del siglo XVIII: la señalada con el núm. 5 y la del Conde de Toreno; en nuestra juventud conocimos este paraje con los mismos edificios que formaban la decoración elegida por Moratín para desarrollar las escenas de su comedia *La escuela de los maridos*.

Desde la Plaza de Afligidos arrancaba la calle del Conde-Duque que moría en el Portillo del mismo nombre.

Al final de la calle del Duque de Liria, en los terrenos que pertenecen al Ministerio de la Guerra, estaba el Hospital Militar, un edificio destartalado y feo que había sido en el siglo XVIII Seminario de Nobles. Junto al Hospital se abrió el Portillo de San Bernardino.

Por el año 1862 se construyó el *Cuartel de la Montaña*, y el contratista, D. Angel de las Pozas, aprovechando las circunstancias favorables al aumento de población por aquel punto, formó el barrio que lleva su nombre, construyendo las manzanas de casas que existen entre la Ronda del Conde-Duque y las calles de la Princesa y de Alberto Aguilera. Esta dicha calle de la Princesa se abrió desde la antigua y estrecha del Duque de Osuna, tomando parte de la del Dnque de Liria y el Paseo de San Bernardino, ensanchando considerablemente las citadas vías públicas.

Para seguir dando vuelta a la población había que retroceder a la calle del Conde-Duque, en cuyo final estaba el Portillo de la misma denominación, y próxima a éste la calle de San Hermenegildo, que comunicaba con la *Puerta de Fuencarral*, situada, no al final de la calle de este nombre, sino al de la de San Bernardo, junto al sitio donde se construyó el Hospital de la Princesa.

Para ir desde la conclusión de la calle *Ancha de San Bernardo* a la Puerta de Bilbao, había que tomar la calle de Daoíz, rodeando la posesión que fue del Duque de Monteleón; seguir las calles de San Andrés y Divino Pastor, saliendo a la calle de Fuencarral y actual Glorieta de Bilbao, que era donde estaba la Puerta.

Por aquí se iba al *Barrio de Chamberí*, que es muy antiguo. Comenzó por un *paseo* formado a iniciativa de la Reina Doña Isabel Farnesio, a quien le recordaba el paraje un sitio parecido en el reino de Saboya. En tiempo de Fernando VII se es-

tablecieron allí varios tejares; y más adelante se construyeron casas para familias de obreros, contribuyendo a ello en 1847 el Conde de Vegamar y D. Andrés Arango, dueño de una magnífica posesión situada en el Paseo de la Castellana, y conocida con el nombre de *La Chilena*, donde jugábamos hacia 1860, por las tardes, con otros niños parientes de aquel señor, ya bastante viejo cuando llegamos a conocerle.

En la calle de Fuencarral, la vía accesible para continuar el paseo de circunvalación era la calle de la Beneficencia, y subiendo por la de la Florida había que bajar luego por la de San Opropio, a fin de entrar en la Plaza de Santa Bárbara, en que estaba la Puerta consiguiente.

Desde aquí se seguía la calle de Santa Teresa, la Costanilla del mismo nombre (hoy calle de Campoamor), la calle de Fernando VI, entonces prolongación de la del Barquillo, esta misma hasta la de *San Lucas*, por la que se salía a la de Santo Tomé, plazuela de las Salesas y Costanilla de la Veterinaria (hoy Doña Bárbara de Braganza), que moría en el Paseo de Recoletos.

El término de Madrid por este lado era la Puerta de Recoletos, situada en la Glorieta de Colón. Esta Puerta, construída en tiempo de Fernando VI, era airosa y elegante; fue demolida hacia 1863, cuando se ensanchó el Paseo de Recoletos, llevándose las piedras de aquélla a un campo erial que había junto a la iglesia de San Jerónimo; se aprovecharon algunos bloques para obras municipales, y el resto se halla al presente en la Pradera del Corregidor sirviendo de asientos.

El Paseo de Recoletos ofrecía por la derecha casi la misma alineación que hoy; pero el lienzo de enfrente avanzaba tanto, que hacia su final sólo dejaba sitio para una fila de árboles, advirtiendo que el espacio destinado a coches carecía de las proporciones actuales. Próximamente por el año 1863 adquirió el Ayuntamiento los terrenos necesarios para dar ensanche y embellecimiento al Paseo por el lado izquierdo, destinando al público varios jardines que aún conservan algunos de los árbo-

les que se plantaron en ellos siendo de propiedad particular.

Entre la Puerta de Recoletos y la de Alcalá, por la parte de las afueras, comenzó a construir el banquero D. José Salamanca la barriada de casas que lleva su nombre, y que mereció desde los primeros momentos, a la inversa de Chamberí, ser ocupada por un vecindario elegante. También tuvo efecto este ensanche como consecuencia del aumento de población que Madrid había experimentado sin romper el antiguo ámbito, que en esta época casi tenía las mismas proporciones que en tiempo de Felipe IV, como puede apreciarse cotejando los planos de principios del siglo XIX con el publicado por Pedro Tejeira en 1656.

Desde la Cibeles se subía por la calle del Pósito a la Puerta de Alcalá, y aquí había que volver pies atrás y seguir Prado adelante a la Puerta de Atocha, que estaba en la línea de los números pares de la calle de este nombre y dando frente al Paseo de las Delicias.

Para ir desde la Puerta de Atocha a la Plaza de San Francisco, nuestro paseo de reconstitución de límites por el interior de la población presenta cierta dificultad, por no hallar enlace de vías públicas en línea recta. Así, pues, debemos seguir el siguiente itinerario: Calle de Atocha, Callejón del Hospital, calles de Santa Isabel, de San Cosme, del Salitre, Barranco y calle de Embajadores, calles del Casino, del Ventorrillo, de Mira el Sol, Ribera de Curtidores, calles del Carnero, del Peñón, Campillo del Mundo Nuevo, calles de la Arganzuela, de los Cojos, cruce de la calle de Toledo, calle de la Ventosa, Campillo de Gilimón y calles del Rosario y de los Santos a la Plaza de San Francisco.

El Duque de Sexto, cuando fue Alcalde-corregidor de Madrid, durante los años de 1857 a 1864, tuvo el proyecto de hacer una *gran vía* que uniese la estación del ferrocarril del Mediodía con la Plaza de San Francisco, reforma que de realizarse hubiese reportado grandes ventajas a aquella parte de la población, saneándola y embelleciéndola. La calle de Ar-

gumosa es el principio de aquel proyecto, en mal hora abandonado.

Saliendo de la Plaza de San Francisco había que tomar la calle de San Buenaventura, dejar a la izquierda el palacio y jardín del Duque de Osuna (hoy Seminario), atravesar la calle de Don Pedro y el Campillo de las Vistillas, bajar la Cuesta de los Ciegos, subir la de San Lázaro, que se ha modificado, y ascendiendo a lo alto de la Cuesta de la Vega, desembocar en la Plaza de la Armería, sitio donde se está construyendo la catedral, desde donde se pasaba a la Plaza de Oriente, que es el punto de arranque para verificar este paseo histórico descriptivo.

Ya habrá podido observar el lector las reducidas proporciones que tenía Madrid en 1850; pues aún hay más que descontar, porque ciertos sitios, como el callejón de San Marcial, la calle de la Florida, la Costanilla de la Veterinaria y otras vías, hoy muy concurridas, entonces se hallaban solitarias a cualquier hora del día. Muchos habitantes de la capital apenas tenían noticia de la existencia de estas calles. La animación de la gente, de los carruajes, de las tiendas y de los vendedores ambulantes giraba en una zona muy reducida. En sesenta años ha cambiado Madrid de aspecto.

## II

### MODAS

La dificultad y, al propio tiempo, la monotonía de seguir paso a paso todas las transformaciones de la moda, nos han inducido a dividir esta reseña en cuatro períodos, determinando en cada uno de ellos los rasgos característicos que le distinguen y diferencian de los demás, dentro de la época a que se contraen.

Así podemos establecer como base de la moda para señoras, durante el período de 1830 a 1839, el vestido corto, de

manera que no se viese más que el pie en las señoras de cierta edad, y que no subiera del tobillo en las jóvenes. Se usaban enaguas almidonadas y alguna vez de crinolina, para que la falda abultase, pero presentando pocos pliegues, lo cual quitaba esbeltez y gracia a la figura de la mujer. La falda era lisa y únicamente se adornaba con un delantero formado por dibujos a capricho con cintas, puntillas y lazos; el cuerpo se llevaba de la misma tela que la falda, y las mangas excesivamente anchas, ajustadas al puño con un adorno igual que el general del vestido.

En verano se estilaba para visita y paseo un escote recto de hombro a hombro, dejando completamente desnudo el busto de la mujer, como hoy se acostumbra en los bailes de etiqueta.

Estaban en uso los *boas* de piel, de la misma forma que los de ahora; y los llevaban, también, caídos por la espalda, en lugar de ponérselos en el cuello, que parece que es el fin para que fueron inventados.

El zapato se usaba bastante escotado, negro o de color, sujeto con galgas que comenzaban en la parte próxima al enfranque, por ambos lados.

Los sombreros eran de tamaño fenomenal. Tenían una copa cilíndrica bastante pronunciada, dentro de la cual se resguardaba el moño del pelo: esta copa venía a quedar casi perpendicular sobre la cabeza; el ala resultaba de grandes proporciones por delante y los lados, apareciendo muy reducida por detrás; se adornaban con sencillez, utilizando flores, plumas y lazos. En la parte inferior del ala, junto al sitio que quedaba próximo a las sienes, se ponían dos lazos, de los que pendían sendas cintas anchas, que se ataban al descuido delante del pecho o se dejaban sueltas con cierta coquetería.

El sombrero sufre en este período de 1830 a 1839 una transformación completa: el cilindro que formaba la copa se estrechó; fue bajando de posición por la parte de atrás, y abriéndose verticalmente por delante, hasta confundirse con

las alas, que quedaron muy reducidas, formando lo que se conoce con el nombre de *capota.*

Este estilo constituía verdaderamente el concepto del sombrero, porque cubría la cabeza dejando sólo libre la cara y la entrada del pelo, hasta poco más arriba de la frente.

La modista más famosa de sombreros en esta época fue Mme. Petibon.

Hacia 1837 se pusieron de moda, para los vestidos, adornos de cintas de terciopelo, de más o menos anchura, y combinándolos con los colores de la falda.

El *chal* era una tira larga de tela flexible, bien adornada, con flecos, por lo general, en los extremos: se llevaba sobre los hombros, algo caído.

Manteleta: especie de capa muy corta, o esclavina larga, que no solía pasar de la cintura, y con un recogido a los lados para dejar los brazos libres.

El largo de la falda fue poco a poco bajando, hasta que, sin tocar en el suelo, apenas dejaba ver los pies.

Durante los últimos años de esta década prevaleció la moda de llevar la falda lisa y poco hueca en la parte superior, con algún vuelo y con adornos en la inferior; éstos consistían en dos volantes o guarniciones grandes, bullones, cintas y lazos combinados o plumas, que también estuvieron, de tiempo en tiempo, en auge, porque a Cristina le gustaban mucho.

El peinado, durante este primer período de 1830 a 1839, aparece alto, recogiendo el pelo sobre la parte superior de la cabeza, y dejando libres el cuello y las orejas.

Para sociedad se estilaron adornos de cintas o plumas entrelazadas con el cabello; formando caprichosas combinaciones y figuras, a veces de un tamaño alarmante por su magnitud. Con sombrero se dejaba la frente libre, formando un racimo de rizos a cada lado de la cara.

Los pendientes, grandecitos.

Las niñas como de diez años llevaban la falda bastante larga, con poco adorno, y pantalones de hilo, blancos, lisos,

con puntillas al final, cubriéndoles el tobillo; zapatos de color con lazos grandes.

Los niños usaban blusa obscura, larga, que caía hasta las rodillas, plegada con un cinturón de charol, cuello vuelto, blanco, y corbata de amplias puntas; pantalón claro, largo; sombrero de paja o fieltro, de copa pequeña, redonda, con alas planas, ligeramente inclinadas por detrás y por delante.

Los hombres llevaban levitas muy entalladas de anchos faldones, que cubrían la rodilla, el cuello largo y bien caído sobre los hombros desde 1836, pues anteriormente se estiló que subiera mucho por la parte de atrás, embarazando los movimientos de cabeza.

Durante una temporada, en vez de ojales, se llevaron alamares de pasamanería de seda negra.

El frac para reunión, siempre negro; el de visitas o paseo, café o color de pasa obscuro; había estado de moda el azul turquí con botón dorado.

El chaleco, blanco, con cuello recto.

El pantalón de etiqueta, negro, algo ceñido, sujeto al tobillo por tres botones, dejando ver la media de color obscuro, con zapato de poco tacón, tanto en señoras como en caballeros.

El sombrero afectaba la forma de un cono truncado invertido, con ala estrecha, marcando un ligero reborde en los lados de ésta.

Hacía 1837 se abrió en la calle del Caballero de Gracia, frente a la del Clavel, una perfumería a estilo de París, con escaparate, y decorada en su portada y en su interior con cierta novedad. Ofrecía en sus anuncios géneros nuevos, y los ya acreditados entre el público elegante, como eran los siguientes, con otros muchos que por abreviar omitimos: Pomadas: de tuétano de vaca suíza, de oso del Canadá, oriental y circasiana. Aceites: de Rusia, Filocombo, Cachemira y Hielo de San Petersburgo. Cremas para el cutis: Venus, alabastro, Persia, creand, ambrosina, bengala, corinto y agua de Atenas.

Extractos: Witiber, geranio, rosa de Italia, reseda, violeta, Ninón Lenclos, Patechoulí, agua de la Vanda, azahar, Colonia y Farina.

Dentífricos: Charcoral, Ceylán, Crinal, garamaco y miel inglesa.

Perfumes: Polvos de los reyes, de Berlín, Witiber y papel chino.

Por este tiempo se estableció en la calle de la Montera, cerca de San Luis, una fábrica de guantes que llamó mucho la atención.

***

En el período de 1840 a 1849, la moda hace que cambie por completo la estética de la figura de la mujer, mejorándola notablemente sobre el período anterior. La falda corta y hueca o abultada se substituye por otra larga, hasta cubrir los pies, y, al principio de esta década, hay alguna tendencia a disminuir anchura, puesto que se destierran las crinolinas. Sin embargo, buscaban las modistas un efecto plástico, haciendo que el talle, bajo y en forma de pico por delante, se destacase sobre el arranque de la falda, la cual había de tener, relativamente, abultadas proporciones en la parte superior, debido a que los paños de aquélla se cortaban casi iguales de arriba a abajo, recogiéndolos con frunces o pliegues, más o menos graciosos, en la cintura.

El revistero de *La Esperanza* determinaba, en Abril de 1840, las modas para señoras y caballeros del modo siguiente:

De señora.

Traje de casa. Bata de *casimir* azul. Cuello de muselina con pliegues muy menudos, y festoneado, rematando en punta. Papalina de batista guarnecida de encaje y rodeada con una cinta de terciopelo azul celeste o rosa. Zapatillas de terciopelo.

Traje de calle. Vestido de raso color bajo, con dos volantes; cuerpo y mangas lisas. Cuello de blonda. Sombrero de raso color de caña, guarnecido de blonda. Chal de *casimir* blanco. No

llevando sombrero, mantilla de raso labrado, de colores obscuros, forrada de blanco, con vivos azules o encarnados entre la guarnición y el casco, y en éste ramitos bordados, del color de los vivos. Botines (botas) de raso de lana. Puños de encaje. Guantes de color de perla o de caña. Un brazalete.

Traje de sociedad. Túnica de blonda, abierta encima de un vestido de raso azul celeste, y recogida sobre un lado por un ramo de rosas; otros ramos de la misma flor sostienen el cuerpo y las mangas. Aderezo de diamantes o turquesas. Pañuelo bordado y guarnecido de encaje. Guante blanco guarnecido también de encaje. Adorno de cabeza, con blondas y rosas.

De caballero.

Levita color granate o negra, corta (1), con poco vuelo, con tiras, y dos hileras de botones, sin ojales en la solapa, y el cuello un poco más ancho de lo que se ha llevado hasta ahora.

Frac negro o de medio color, con faldón cuadrado por abajo, solapa, y cuello de guillotina, redondo, manga estrecha y corta hasta el hueco de la muñeca. El frac y la levita, muy entallados.

Pantalón claro, de botín, abierto por delante y no muy ajustado.

Chaleco de *casimir* o raso, abierto de pecho, con cinco ojales en un lado; los más elegantes son de terciopelo blanco: cuello vuelto. Este se usó estrecho al principio de la década, y luego fué ensanchando, menos en el chaleco para frac, que continuó, durante una temporada, estilándose el cuello recto.

Camisa con una tabla en el pecho y un sólo botón, sumamente pequeño.

Guante de color de caña o negro cosido con seda encarnada.

Los bastones muy delgados. En 1843 llegaron a usarse juncos, que no servían para apoyarse.

(1) Llegaba a las rodillas.

Se puso de moda el calzado de punta cuadrada.

En 1843 estuvieron de moda las faldas con tres faralaes o volantes grandes, que venían a cubrirla por completo. También se usó el vestido de seda *glacé*, color de *escarabajo*, con falda abierta por delante, dejando ver otra interior de muselina. Por esta época, las faldas eran generalmente lisas; algunas se adornaban con delanteros de encaje, que era la última palabra de la elegancia.

El cuerpo o jubón, abierto por delante, descubriendo un camisolín con chorreras. Cuello vuelto. Mangas cortas en verano; en invierno algo más largas, dejando ver otra blanca, con puño guarnecido de puntillas, que caían sobre la mano.

La espalda del cuerpo, tres costuras.

Sombrero de crespón, raso, terciopelo o paja de arroz, según las estaciones del año. En este período se generaliza la capota, pero de reducidas proporciones; a veces más bien parecía una papalina que un sombrero. Oímos decir en nuestra juventud que no favorecía nada al rostro. La capota blanca se adornaba con flores artificiales; la de terciopelo, con pasamanería de oro. En 1848, vista de frente el ala, quedaba completamente redonda, de modo que la cabeza de la mujer parecía asomada a una claraboya o tragaluz. Principió a usarse en los sombreros un velo para cubrir la cara, moda que no tuvo aceptación.

Mitones negros o de color obscuro, bordados con sedas y oro, trabajo que hacían las señoritas en las tertulias de invierno.

Las sombrillas, pequeñas, con fleco.

Para abrigo: *Paletot* guarnecido de piel de marta, con esclavina prendida en la cintura por delante y por detrás, y cortada en arco por los lados para dejar libre el movimiento de los brazos. El *paletot* bajaba hasta media falda; algunos eran muy holgados y se ajustaban a la cintura por medio de un cordón de seda.

Salida de baile: manteleta grande, con capucha y forros de piel de armiño.

Los pañuelos de sonarse las narices se llamaban *de mano*, porque en la mano se llevaban constantemente, bordados en colores, para visita y paseo; en blanco con flores caladas, para *soirées*. Las señoras guardaban en el bolsillo otro pañuelo, liso, con objeto de servirse de él.

Para caza. Hombres: levita abrochada, corta, que no llegaba a las rodillas; sombrero de paja o fieltro, de copa redonda, baja, con grandes alas, y polainas. Señora: Vestido corto, botines y gorra de terciopelo.

Para montar a caballo. Hombres: Levita entallada, con carteras; chaleco de seda, de color claro, con dibujos; sombrero de copa; pantalón gris o perla, con media bota unida, como la usaban los militares de caballería. Señoras: Falda larga, de las llamadas de amazona, verde botella, cuerpo abierto por delante, que dejaba ver un camisolín, con cuello vuelto, y corbata negra; guantes de gamuza, y sombrero hongo de grandes alas con pluma larga rizada.

Los cuerpos escotados se adornaban con una *bertha* o tira ancha de encaje, que, cosida en la parte superior, caía, cubriendo parte de los brazos, hasta cerca del codo, a manera de esclavina, quitando gracia y esbeltez a la figura.

Para paseo matinal o visitas de confianza, se usaba en invierno una chaquetilla con faldones cortos, que resultaba muy airosa. Como abrigo, el *pardesús,* que era un gabán, marcando algunos ligeramente el talle, con faralaes de tela o blonda en la parte inferior. También las manteletas se usaban en el rigor del invierno, como se ha dicho, asimilándose algo a la forma del *paletot*, merced a combinaciones extrañas y de poco gusto.

En 1849 predominó la moda de los volantes, pues se ponían cuatro bien anchos en la falda.

Se usaban botas de *casimir,* no muy altas, del mismo color del vestido, con bigoteras de charol. Para sociedad, zapatos de charol o de raso.

En el último año citado los caballeros llevaban, para socie-

dad, chaleco negro con botonadura esmaltada o de piedras preciosas.

Para calle o paseo, frac violeta obscuro o café, y cuello de terciopelo del mismo color. Levita azul turquí o verde obscuro, con cuello de terciopelo. Pantalón estrecho algo acampanado, con franja. Se estiló en vez de franja un bordado menudo en la costura, pero esto no llegó a generalizarse.

El sombrero de copa principia a acampanarse por la parte superior.

Entre los jóvenes de buen tono se generalizó otra vez la capa, que había estado desterrada de los hombros de la gente de forma, como entonces se llamaba al *hig-life*. Lo que predominaba, para abrigo, era el paletot, entallado o suelto.

*
* *

Al comenzar la década de 1850, las faldas aparecen francamente largas, arrastrando por detrás, capricho que censuraron los mismos revisteros de modas. Como las calles no se regaban en aquel tiempo, y no era costumbre que las señoras se recogiesen el vestido para andar con desembarazo, la *cola* de la falda levantaba polvo, y esto tenía que molestar necesariamente a los transeúntes.

No se ponía a las faldas muchos adornos: seguía la moda de los volantes; se llevaban dos, tres, cuatro o cinco filas, de mayor o menor tamaño, según el número de éstas.

Lo que caracteriza esta época es el excesivo abultamiento de los vestidos. Para conseguirlo, se usó primero la enagua almidonada, luego hubo de añadirse la crinolina, y después se inventó el miriñaque, cuyo apogeo se verifica durante el fin de este período y el comienzo del siguiente. El miriñaque era una enagua con aros de ballena fuerte, o de esparto tejido, a fin de que se mantuviese constantemente hueca. Estos aros se substituyeron más adelante por aceros, a fin de dar mayor consistencia al armazón, consistencia que a veces solía poner en un

compromiso a las señoras en sitios donde se aglomeraba con apreturas mucha gente.

Por los años de 1854 a 1856 estaba haciendo furor en el extranjero una actriz italiana llamada Adelaida Ristori (1), que logró dar su nombre a varias prendas de la indumentaria femenil. Pañoletas a la Ristori eran, como su nombre indica, unos pañuelos pequeños, de encaje, de tres puntas, una que caía por la espalda y dos que se cruzaban con un alfiler sobre el pecho.—Abrigos a la Ristori: Grandes y sin mangas, pero con una especie de esclavina por delante para sacar los brazos.

Las mangas de los vestidos no se hacían ni muy anchas ni ajustadas al brazo; quedaban cortas hasta el codo, dejando asomar otra manga de lienzo con puntillas y encajes.

El traje de corte en 1859 se componía de cuatro volantes de punto de Inglaterra, adornados en la cabecera con sartas de perlas. Llevaba una segunda falda, que caía por detrás desde la cintura, formando una larga cola cuajada de bullones de tul de seda armados sobre *moirée,* para que ensanchase la falda todo lo posible. Esta falda, con el indispensable miriñaque, venía a ocupar el espacio en que se colocarían hoy tres señoras holgadamente.

El *moirée antique,* que había estado muy de moda, iba cayendo en desuso a fines de esta década.

Las manteletas aumentaron de tamaño, y casi se convirtieron en *pardessus.* Solían ser de terciopelo, y se adornaban con blondas y flecos; unas marcaban el talle en la parte de atrás, lo que se conseguía por medio de cintas interiores que se ataban a la cintura; otras eran enteramente seguidas, forma que daba poca gracia al cuerpo a causa del excesivo vuelo de los vestidos.

Se usaban mucho pañuelos de crespón, de colores, en verano, y los clásicos alfombrados, en invierno, para señoras casadas.

---

(1) No vino a Madrid hasta 1857.

Los *pardessus* de 1850 en adelante eran muy largos, con escasos adornos y ligeramente entallados.

La forma de la capota varió mucho; parecía un cono truncado, cuya parte estrecha sobresalía bastante en la cabeza por detrás, quedando la ancha para asomar el rostro. El hueco que resultaba entre el ala y los carrillos de la cara se rellenaba con flores de mano que constituían un adorno interior del sombrero.

Para campo y viaje se llevan sombreros de paja con una copa muy reducida y grandes alas, estilo Pamela, inclinadas ligeramente por detrás y por delante.

Hubo gran predilección por la papalina, que se venía usando para casa desde 1830, por lo menos.

Al comienzo de este período aparecen grandes, y muy adornadas; de tal manera, que casi se confunden con las capotas cuyo tamaño iba ya achicándose.

Las niñas llevaban el vestido algo más corto que en años anteriores, pero no se abandonó la moda de que enseñasen el final inferior de los pantalones. Los niños, chaqueta y sombrero de ala ancha; los mayores, gorra de terciopelo o sombrero de seda como los de copa, sólo que de tamaño muy reducido.

Caballeros. Las levitas se llevaban algo cortas, y los faldones sin vuelo. Gabán sin talle, o capa color castaño oscuro, con embozos de terciopelo color cereza. Chaleco abrochado hasta el cuello con botones de oro, cornelina, doublé o cualquier metal.

Para mal tiempo y salir de noche, gabanes anchos, muy anchos, que se llamaban *Pelisse Raglan*, con cuello grande de seda.

Comenzó a usarse el *Mac-ferlane*, por otro nombre *Carrik:* era un gaban sin mangas, aun más ancho que el *Raglan*, con unas esclavinas delanteras para sacar y cubrir al propio tiempo los brazos.

Para paseo, gabanes cortos, que no llegaban a la rodilla,

con dos hileras de botones, abrochados hasta el cuello, sin solapas.

Pantalones algo anchos, de cuadros grandes, o lisos con franja más o menos llamativa.

Sombrero grandecito, con algo de campana y ala estrecha.

Hacia 1855 el *chaquet* vino a substituir al *frac* para calle y paseo, y quedó desde entonces esta prenda destinada exclusivamente a la etiqueta.

Un periódico de Cádiz publicó, en Diciembre del año indicado, unos versos anónimos que, aunque un poco incorrectos, sirven para comprobar la noticia.

LAMENTOS DE UN «FRAC»

¿Por qué yazgo
arrinconado,
despreciado
y sin servir?
El motivo
de este enfado
no me es dado
descubrir.
¡Qué desaire
tan extraño!
¿No es mi paño
superior?
¿Y conmigo,
si ha querido,
no ha lucido
mi señor?
Hoy me agarran,
y me miran,
y me tiran
con desdén.
De la moda
culpa ha sido
que al olvido

así me den.
¡Ay! La moda
veleidosa,
engañosa,
me perdió.
Pero ¡cuántos
a luz salen
que no valen
lo que yo!
Cierto frac
así clamaba,
que se hallaba
en un arcón.
¿Me dirás,
por vida mía,
si tenía
o no razón?

En Noviembre de 1850 se abrió en la calle del Carmen, frente a la de la Salud, una joyería, que desde el primer momento vino a ser la tienda de moda para las señoras elegantes. El dueño, un tal Samper, arregló el establecimiento con todo lujo, para lo cual hizo una gran obra en la finca adquirida por él con este objeto. El arquitecto que dirigió la instalación de la nueva tienda fue D. Juan Sánchez Pescador, quien también estaba de moda.

Poco tiempo después se inauguró en la calle de Carretas la guantería de Mr. Doubost, que obtuvo el favor de las señoras.

***

El último período de la época de Isabel II fue, sin ningún linaje de duda, el más desgraciado para la indumentaria de la mujer, por el mal gusto que predominó en las modas de vestidos y sombreros.

Entra el año 1860 reconociendo la supremacía del miriña-

que; y no decimos que adquiere éste mayor desarrollo, porque había llegado a su apogeo al final de la década anterior.

Sigue usándose mucho la falda lisa, que resultaba poco airosa por las dimensiones de su vuelo.

Algunos vestidos llevaban adornos en la parte inferior. También se estiló una falda recogida sobre un guardapiés de otro color, es decir, una sobrefalda más corta.

Para campo y mañana se comenzaron a usar, hacia 1866, faldas que llamaban zagalejos, y, por lo tanto, sin cola, pero cubriendo los pies.

Se pusieron de moda los coseletes o corpiños con *canesú* de tul o de seda distinta del vestido.

Las talmas, muy largas y con muchos adornos, eran una derivación de las manteletas, sin dar salida por los lados a los brazos. Con las talmas alternaban los *paletots,* que venían a tener la forma, sobre poco más o menos, que los del período anterior.

Comienzan a usarse las mangas *de codo.*

El *fichú,* que se puso de moda, resultaba una especie de las *pañoletas a lo Ristori,* mencionadas en el período último.

Para casa y paseo matinal, chaquetas y gabancitos cortos, de mucha variedad de formas.

En 1864 las capotas presentaban el frente ovalado, dejando un hueco en la parte superior, que se rellenaba con adornos de cintas o flores. Dos años después se deformó de tal modo el sombrero, que quedó reducido a un adorno sumamente pequeño, sujeto bajo la barba con un gran lazo. Para campo y verano comenzaron a usarse en 1866 unos sombreritos como los de paja que ahora gastan los hombres, pero de un tamaño diminuto.

El peinado varió por completo de forma: era de poca altura, pero bajo, por detrás, hasta cubrir el cuello, rozando sobre la tela de la espalda.

Las niñas que por su edad llevaban vestido corto, ya no enseñaban los pantalones blancos como en los años anteriores.

Unas seguidillas, algo chapuceras, publicadas en *Los Sucesos* de 1866, nos dan idea de algunas modas que nosotros, desgraciadamente, hemos llegado a conocer:

Estílase en el moño
una almohadilla
que las niñas sujetan
con redecilla;
y por sombrero,
el soplillo que gasta
mi cocinero.
Botitas que se llaman
a la *imperial;*
en el cuello una cinta
con mucha sal;
un perifollo,
que dice al ir flotando:
*sígueme, pollo.*

En efecto; el pelo, que, como hemos dicho, iba caído por la parte de atrás, se llevaba recogido con una redecilla; las botas *imperiales* eran bastante altas, aunque no tenían más de ocho botones; y el *sígueme pollo* consistía en un lazo que se hacía en el cuello, o mejor dicho en la nuca, con una cinta de color, de una pulgada, lo más, de ancha, con dos caídas largas hasta más abajo de la cintura. Este adorno era exclusivo de las muchachas solteras.

La indumentaria del hombre tampoco fue de buen gusto, sin modificar notablemente la moda del período anterior. Levitas no muy entalladas, como las que ahora se usan, ni tampoco largas, pues apenas llegaban a la rodilla. *Chaquets* abrochados con un solo botón y bastante cerrados, con faldones casi tan largos como los de la levita; gabanes de dos hileras de botones, con cuello de terciopelo; pantalones anchos, descansando sobre el empeine de la bota, donde había de hacer arrugas en determinada forma. La capa se había generalizado por completo, azul, pasa o café, de cuello grande y amplia es-

clavina, con embozos de terciopelo. Al final del período, el cuello se achica exageradamente, y lo mismo la esclavina.

Lo característico de los primeros años de este ciclo es el sombrero, que llegó a alcanzar una altura ridícula por lo desproporcionada. El ala llevaba un reborde a los lados, que se llamaba *dorsé*. En 1866 bajó de proporciones, y a la par cambió el aspecto de las prendas de la indumentaria varonil. Los faldones de la levita se acortaron, y en mayor grado los del *chaquet*, de forma que esta prenda resultó verdaderamente *cursi*.

Los cuellos de camisa se habían usado altos, es decir, derechos; y entonces comenzó a estilarse vueltos, *a la marinera*, como los llamaban, y muy escotados, moda también que carecía de elegancia.

El pantalón ensanchó, abotinándose en la parte baja, por el estilo, aunque de mejor gusto, que lo que al presente se usa entre la *crème* de los organilleros.

En resumen: el final del reinado de Isabel II es, como ya se ha indicado, la época más desgraciada en la indumentaria de señoras y caballeros, dando nosotros la preferencia a la década de 1840, cuyo sentido estético resulta más en armonía con la naturalidad y la belleza.

## III

### INTIMIDADES DE FAMILIA

No por referirse a nuestro padre, quien no tiene realce para figurar en estas *Crónicas*, sino por tratarse de personalidades ventajosamente reputadas, vamos a contar varias anécdotas, a propósito para dar a conocer, mejor que los grandes hechos o las producciones del talento, los gustos, las aficiones y el carácter de algunos personajes distinguidos en la literatura, en el arte o en la política.

*Don Ventura de la Vega.*

Dos jóvenes, un tal Ventura de la Vega y otro tal Pablito Cambronero, hallábanse cierto día con alguna escasez de recursos pecuniarios, merced a causas que aún no se ha podido descubrir; pero se sabe positivamente, que ambos habían entablado relaciones amistosas con una señora que tenía dos hijas guapitas a cual más, una rubia y otra morena, que interesaban el afecto de Vega y de su amigo, no pudiéndose tampoco determinar ni los nombres ni el domicilio de las dulcineas (1).

Es cosa cierta e indiscutible que en los días de Pascua de Navidad, hallándose Vega y Pablito de visita o de tertulia en casa de la señora de que se ha hecho mención, hubieron aquéllos de ser invitados para una cena, obsequio que aceptaron gustosos, ofreciendo, *in continenti*, Veguita, contribuir con un pavo, turrones y vinos.

La promesa sobrecogió de espanto a su compañero, como si hubiera notado que la techumbre de la habitación se les venía encima. En el estado, poco halagüeño, de su caja de caudales, comprendía que era una temeridad aventurarse a hacer dispendios cuantiosos y extraordinarios que no podrían realizarse sin previas operaciones de crédito, siempre onerosas cuando no se compensan con una cierta y próxima entrada de fondos. Desde aquel momento, Pablito no atendía ya a la conversación; estaba pasando un mal rato, y aprovechó la primera coyuntura para dar por terminada la visita, llevándose del brazo a su amigo.

Cuando estuvieron en la calle se entabló entre los dos el diálogo siguiente:

—Supongo, Ventura, que al hacer ese ofrecimiento contarás con recursos para salir de él airosamente.

---

(1) También desconocemos la fecha precisa de la anécdota; pero nos hemos decidido a incluirla en estas *Crónicas* por tratarse de escritor tan distinguido.

El interpelado movió la cabeza en ademán negativo, frunciendo los labios con ironía, y clavando su mirada penetrante en los ojos de Pablito.

—Y ¿qué vamos a hacer?—replicó éste malhumorado. Acumulando nuestros capitales podremos reunir para los turrones y los vinos; pero... ¿y el pavo? ¿De dónde sacamos el pavo?

—Has hecho bien en no dedicarte a escribir comedias: no tienes condiciones de autor dramático. Hemos terminado la exposición o acto primero. Escucha el recurso que se me ha ocurrido para final del acto segundo. Debería contártelo en romance endecasílabo; pero, por abreviar, te diré el parlamento en prosa. A ti te unen lazos de amistad, por ser paisanos, es decir, naturales del mismo pueblo, con el jefe culinario del Conde de X***, cuya cocina tiene ancho y volado balcón que da a cierta callejuela de poco tránsito (1). Al pasar casualmente por ese sitio esta mañana, pude observar que en unas cuerdas tendidas al aire entre los hierros del balcón mencionado había colgadas más de diez piezas, entre capones y pavos, uno de los cuales podrá ser ofrecido a esas muchachas, previa donación del cocinero bajo cuya guarda y custodia se halla colocado en unión de los otros compañeros de infortunio. Para eso son los amigos. Le cuentas a tu paisano, como tú sabes hacerlo, el conflicto social en que nos vemos metidos; y creo yo, dada su reconocida amabilidad, que no vacilará en concederte el apetecido y apetitoso pavo. Calla, Pablito; ya presumo la observación que me vas a hacer. Aunque el cocinero tenga ese rasgo de munificencia, que sí lo tendrá, ¿cómo sacar el pavo a la calle sin que se enteren los demás criados, ni el portero, ni cualquier persona que te pudieses encontrar en la escalera? Aquí de mis recursos de autor dramático. ¿No te he dicho que tengo un final de gran efecto para el acto segundo?

(1) Dudamos si era la calle de la Paz.

Decoración de calle. Es de noche. Aparece Veguita embozado y se coloca sigilosamente bajo el balcón. Tú, una vez obtenida la aquiescencia del cocinero, desatas el pavo y lo arrojas a la calle, recogiéndolo yo en mis amantes brazos antes de que llegue al suelo.

Pablito aprobó el plan, y lo secundó hábilmente, pudiendo realizarse con éxito satisfactorio lo que Ventura llamaba final del acto segundo.

El acto tercero, que constituía la cena, se representó sin dificultad alguna.

*Don Francisco Asenjo Barbieri.*

Cuentan que Cambronero hubo de casarse, andando los años, con una señorita bilbaína que presumía de maestra en el arte culinario, y que cuando se ponía el mandil le daba quince y raya a la cocinera más primorosa.

Por este tiempo, un joven pianista llamado Paco Barbieri, gastrónomo refinado a tenor de lo que sus recursos le permitían, acostumbraba a frecuentar la casa de Pablito, por amistad que D.ª Petra y D. Luciano Martín, madre y padrastro, respectivamente, del joven músico, tenían con el matrimonio Cambronero.

Fanny, la hija de éste, aprendía por entonces a tocar el piano, y en la casa se hacía música una vez por semana, concurriendo D. Pedro Albéniz, profesor del Conservatorio de María Cristina; Guallart, un cantante que después perteneció a la Real Capilla; la Amalia Anglés, más tarde tiple de la ópera del Teatro del Circo; Soriano Fuertes, maestro compositor; y Florencio Lahoz, otro muchacho pianista, famoso por su obesidad. En el piano de la hija de Cambronero compuso Barbieri muchos trozos de una ópera titulada *Il buon tempone*, que no consiguió ver representada, por lo que aprovechó la música para las zarzuelas que escribió en días posteriores, principalmente *Jugar con fuego* y *El Marqués de Caravaca*.

Barbieri era entonces hombre de pocas carnes, aunque no flaco, y no correspondía su físico al consumo de alimentación que empleaba, pues a cualquier hora del día se hallaba dispuesto a aceptar un convite. Frecuentemente prodigaba elogios a las especiales dotes culinarias de la esposa de Cambronero, haciéndose invitar al almuerzo o a la comida cuando averiguaba que aquella señora estaba preparando un plato nuevo o de reconocida dificultad.

Un día de éstos fue Barbieri invitado a almorzar, y es de suponer que el ama de la casa procuraría ofrecer al convidado manjares que, en calidad y cantidad, le dejasen satisfecho.

Conviene advertir al lector, porque es circunstancia muy de tener en cuenta para la inteligencia del relato, que en casa de Cambronero se almorzaba a las once de la mañana, obligando a ello las horas que éste tenía de oficina.

El día de autos, después de haber almorzado muy a su gusto, sin ningún linaje de duda, Barbieri se despidió precipitadamente de la familia Cambronero, pues había echado en olvido que estaba convidado a comer, a la una en punto, en casa de D. José Ramón Merino, cura de la parroquia del Real Sitio del Buen Retiro, hoy Parque de Madrid.

Y se supo después que el futuro autor de *Pan* y *Toros* había comido de todo lo que salió a la mesa, y que le sentó a las mil maravillas el segundo banquete.

*Don Patricio de la Escosura.*

Allá por el año de 1844 hallábase Pablito desempeñando la plaza de jefe de la Sección de Pasaportes del Gobierno civil de la provincia de Madrid, y aunque el cargo era verdaderamente modesto, tenía cierta responsabilidad, pues los movimientos políticos, tan frecuentes en aquella época, podían exponer al funcionario encargado de este servicio a firmar un pasaporte en falso, a despecho de su celo y honradez.

El pasaporte se hacía de imprescindible necesidad, según la ley, a todo español o extranjero residente en la Península, para viajar por el interior de ella, salir de los puertos o traspasar las fronteras; y consistía en un documento donde constaba el nombre, apellidos, edad, naturaleza, profesión, estado civil, señas personales, domicilio de residencia del interesado y punto adonde se dirigiese. Se expedía en el Gobierno civil, mediante solicitud o instancia, informada por el comisario o celador del barrio respectivo, y podía darse uno de estos dos casos: que se falsificase el pasaporte en el Gobierno por el encargado de su expedición, o que se sorprendiese a éste con un informe falsificado.

No van estas consideraciones al tanto de reunir antecedentes con el objeto de preparar una Memoria sobre el servicio de la expedición de pasaportes, sino al de presentar los antecedentes necesarios para que el lector forme idea cabal del suceso que vamos a referir.

Se nombró Jefe político, Gobernador civil decimos hoy, a D. Patricio de la Escosura, hombre de grandes iniciativas, capitán de Artillería, retirado, aunque joven, por tener libertad de defender sus ideas políticas en la forma y tensión que más le conviniera, sin que le cohibiesen las prescripciones de la ordenanza.

Escosura era antiguo amigo de Pablito Cambronero; habían representado juntos comedias en una tertulia de confianza, y se profesaban mutua y afectuosa simpatía.

Sucedió que por las contingencias de la política hubo de tramarse una conspiración en la cual figuraba como factor importante un tal García Caballero, con el que también tenía Pablito amistad y confianza de años atrás. Escosura, que estaba a la altura de su cargo, supo desbaratar la conjuración en sus comienzos, teniendo los conjurados que ocultarse, a fin de burlar las pesquisas de los polizontes, logrando García Caballero salir de la corte disfrazado de albañil.

Parece que cierto comisario de policía manifestó al jefe

político que si García Caballero había escapado, era porque Pablito, el jefe de la Sección de Pasaportes, le había provisto de uno falso.

—*Nego supósitum*—contestó Escosura en un arranque de caballerosidad que recordamos con satisfacción.—Cambronero no es capaz de cometer acción semejante. Que traiga la documentación de los pasaportes expedidos durante estos días, y verán ustedes cómo se encuentra con todos los requisitos el que haya aprovechado García Caballero.

En efecto, se probó que éste había comprado a un pobre albañil el pasaporte, informado legalmente por el comisario del barrio; pero pedido con toda idea para preparar la fuga de García Caballero, en el caso de que abortase la conspiración.

Al día siguiente se encontraron el jefe político y el de la Sección de Pasaportes, al entrar en el Gobierno civil, que se hallaba instalado en el antiguo convento de San Martín, calle del Arenal, pero más arriba de San Ginés, y Escosura, después de estrechar la mano a Cambronero y felicitarle cordialmente, le dijo:

—Yo acostumbro a estudiar a los hombres mientras hablo con ellos, y en los juicios que formo acerca de su mérito y condiciones morales, rara vez me equivoco.

## *Doña Concepción Arenal.*

Al fallecimiento de esta insigne escritora, celebró la Real Academia Matritense de Jurisprudencia una velada, el 28 de Marzo de 1893, en la que hizo el resumen de la sesión D. Antonio Cánovas del Castillo, logrando con el encanto de su elocuente voz entusiasmar al numeroso público que le escuchaba, y eso que comenzó a hablar muy cerca de las doce de la noche. Hízose cargo, entre otros extremos, de la noticia, no muy conocida entonces, referente a que D.ª Concepción Arenal, dedicada desde sus primeros años al estudio, con verdadera pasión, había usado en su juventud el traje masculino, a fin de

concurrir libremente a las aulas sin llamar sobre sí la atención de sus compañeros de clase; añadiendo, por su cuenta D. Antonio, que él recordaba haberla visto vestida de hombre, sentada con su marido a una de las mesas del Café del Iris (1). Sorprendió a algunos el aserto, ya que por salir de labios tan autorizados y en tan solemne momento, no se podía poner en duda; y quise yo, al terminar la velada, confirmar las palabras de Cánovas contando por la calle a mis amigos la verídica anécdota siguiente:

Corría el año 1847, como se decía por los novelistas de la época; estaba para casarse la Arenal con D. Fernando García Carrasco, y ultimado ya el expediente matrimonial con todos los requisitos canónicamente establecidos, incluso el de la lectura de amonestaciones, surgió una contrariedad que ninguno de los interesados había tenido en cuenta, y que retrasaba el día fijado para celebrar el casamiento. Como la novia vestía siempre de hombre, carecía de traje y avíos femeniles, y el novio creyó necesario notificar el caso al párroco que había de echarles la bendición, el cual, amparándose en la costumbre, nunca para él interrumpida, manifestó que no podía uncir en santo yugo a dos personas que por el vestido representaban ser del mismo sexo.

Carrasco, que tenía muy buen juicio, y la Arenal que lo tenía mejor, hubieron de dar la razón al párroco; pero la resolución inquebrantable de éste producía en aquellas críticas y especialísimas circunstancias un conflicto de no fácil solución, por cuanto estaba señalada para el siguiente día la celebración del acto religioso. Así las cosas, encontróse Cambronero con el novio en la calle a media tarde, exponiéndole éste el conflicto, y la dificultad de resolverlo en el breve espacio de tiempo que mediaba desde aquella hora a la mañana siguiente en que deseaban los prometidos esposos recibir la bendición del sacerdote.

(1) Carrera de San Jerónimo, donde hoy está el *Credit Lyonnais.*

—Pues veo con dolor—dijo Cambronero,—que tanto Conchita como tú os ahogáis en poca agua. Todo se reduce a que entre los conocimientos de ella busque una señora que tenga la estatura y forma de su cuerpo, y le preste para el caso un vestido negro, una mantilla y las ropas interiores correspondientes.

—Ese ardid ya se nos ocurrió—repuso Carrasco;—pero repasando en la memoria la relación de las amigas de Concha, que no son muchas, no encuentra una cuyos vestidos puedan sacarnos del apuro.

Quedóse pensativo Cambronero, y después de unos instantes, dando un abrazo a su amigo, exclamó con alegría:

—Ya tengo resuelto el problema: los vestidos que indudablemente le servirán a Conchita como hechos para ella, son los de María Antonia Cañizares, la mujer de Pepito Olózaga.

Este Pepito Olózaga era un abogado ya notable, aunque joven todavía, pues no contaba más de treinta y tantos años, hermano del célebre orador y hombre público D. Salustiano, que tanto influyó en la política durante el reinado de Isabel II. Carrasco, si bien conocía y trataba a D. Salustiano, no tenía confianza suficiente para solicitar de su cuñada un favor semejante, y mostró algún reparo en acudir a él, por la índole especial del asunto, y por el carácter burlón y satírico del que había de hacer la recomendación.

Felizmente para los novios, Cambronero tenía amistad antigua con el llamado Pepito Olózaga y con su mujer, que era una cordobesa de trato excelente; prestóse gustoso a desempeñar la honrosa comisión de solicitar de María Antonia el vestido de boda de D.ª Concepción Arenal, y despidiéndose cariñosamente de su atribulado amigo, se dirigió, sin perder tiempo, a casa de D. José Olózaga. Al principio recibieron como broma la petición; pero convencidos luego de la verdad, celebraron el suceso, riendo de antemano las cuchufletas que se le ocurrirían a D. Salustiano cuando lo supiese.

María Antonia hizo que le trajesen una canasta al gabinete donde se hallaban, y ayudada por la doncella, acopló cuidadosamente en el cesto, vestido, mantilla, ropa interior de todo género y cuantos avíos se conceptuaron necesarios para que la novia se presentase bien equipada en tan solemne ceremonia, sin que pudiera faltar ningún requisito.

Satisfecho y gozoso entró Cambronero en casa de Conchita con el mozo que porteaba la canasta, y no son para contados ni el efecto que produjo el buen resultado de su gestión, ni los plácemes que recibió de la que después fue ilustre escritora.

Terminado el acto religioso, la canasta se reintegró en la misma forma a su amable propietaria, y D.ª Concepción Arenal siguió vistiendo, durante una temporada, su traje de hombre.

Es probable que alguna vez, en la mesa del café del Iris, dedicase un recuerdo al compromiso que la ocasionó su vestido boda.

***

En la plaza de las Cortes, frente al Congreso, lindando con el derruído palacio del duque de Medinaceli, y esquina a la calle de San Agustín, había una iglesia que llamaban de San Antonio del Prado, por estar cerca de este paseo, o de los Capuchinos, por haber formado parte del convento que en aquel paraje había existido; la entrada a la iglesia hallábase precedida de un andén o atrio algo elevado sobre la superficie del piso de la calle, y al que se subía por una escalinata que, a las horas de culto, era invadida por los mendigos, escalonados de alto a bajo, acosando con sus lamentos a los devotos que subían y bajaban del templo. Al cerrarse la verja que incomunicaba la escalinata con la calle, tenían los pordioseros que abandonar su palenque; pero quedaban siempre unos cuantos en la vía pública arrimados a los sillares que sostenían el atrio. Entre el número reducido de los mendigos permanentes consiguió llamar la atención un niño tullido que, con débil voz, acompa-

ñándose a la guitarra, entonaba unas canciones impropias de su edad, y aun del sitio en que se encontraba, por la proximidad de una iglesia.

A la caída de una tarde de primavera o de otoño, yendo, recién casada D.ª Concepción Arenal, en compañía de Carrasco, su esposo, acertaron a encontrarse con Cambronero ante el atrio de la iglesia de San Antonio de los Capuchinos, y casualmente hubieron de oír algunas de las canciones poco edificantes del niño tullido, lamentando que no hubiera quien le hiciese aprender cosa más adecuada.

—Cambronero tiene una hija—exclamó Carrasco,—que toca el piano y escribe algunos juguetes musicales; envíale unos versos para que los ponga en música, y buscaremos el medio de hacer que este pobre niño los aprenda.

Doña Concepción Arenal y Cambronero aceptaron la proposición, y a la mañana siguiente recibió Fanny, la compositora en cuestión, una poesía acompañada de la siguiente carta en décimas, que no constituyen modelo en su género, pero que se escribieron en breve espacio de tiempo, inspiradas por un laudable propósito:

«Ni el rostro nunca te vi,
ni sé tu nombre, señora,
ni al ver que te escribo ahora
sé lo que dirás de mí.
No fuí yo quien prometí;
pero que cumpla es razón,
ofrecerte una canción,
alguno que yo bien quiero,
y el pago no más difiero
que es deuda del corazón.

Mas, ¿qué tono emplearé
para ser de ti escuchada?
¿Triste? Ignoro si te agrada.
¿Alegre? Alegre no sé.
El dolor te contaré
de un desventurado sér,

y podrás compadecer
su mal, ¡ay!, harto terrible,
que no has de ser insensible
si eres artista y mujer.
De la música el encanto
dale a esa pobre canción.
¡Habla tanto al corazón!
¡Puede la música tanto!
Si le das vida a ese canto,
él excitará piedad.
Triste es que la humanidad
le inspire interés mayor
embelleciendo el dolor;
pero, aunque triste, es verdad.
Ese lenguaje del cielo
préstale al pobre tullido,
y alguno, compadecido,
le dará pan y consuelo.
Si osa el atrevido vuelo
en alas del genio alzar,
y sabe inmortalizar,
y guerras y amores canta,
también la caridad santa
puede al artista inspirar.»

Fanny Cambronero, que únicamente solía componer valsecitos y polkas fáciles para sus amigas, se lamentaba del compromiso en que la había puesto su padre, pues se reconocía ella misma sin las condiciones de maestro compositor que el caso requería. A duras penas compuso la canción, con la ayuda de un antiguo condiscípulo suyo, llamado Paco Barbieri, y, puesta en limpio la obra, se la llevaron a D. Ramón Carnicer, quien hizo algunas correcciones; pero la canción tenía un mal de origen: la falta de inspiración de la autora, y resultó una vulgaridad musical, a pesar de haberla corregido dos maestros. El niño tullido la aprendió, y los transeúntes que se detenían a escucharla no supondrían que aquellas estrofas habían sido escritas por D.ª Concepción Arenal.

*Don Melchor Ordóñez.*

Era un hombre de mucho carácter y aficionado a las reformas. Siendo Gobernador civil de la provincia de Madrid, ideó establecer en el *Asilo de Niños desamparados*, fundado a fines del siglo XVI, en la calle de Atocha, esquina a la Costanilla, que aún conserva el nombre de la primitiva fundación, un *Hospital de hombres incurables*, y sin contar con recursos para ello, dispuso que los niños se trasladasen al Hospicio, ofreciendo a Isabel II abrir el nuevo establecimiento el día 10 de Octubre, fecha del cumpleaños de la Reina.

El 15 de Agosto de 1852, que es el año a que se refiere este episodio, fue D. Melchor llamado a ocupar un puesto en los Consejos de la Corona como Ministro de la Gobernación, y habiéndole recordado S. M. a fines de Septiembre la idea del establecimiento del Hospital cuyo título de *Nuestra Señora del Carmen* fue indicado por la misma Reina, si no recordamos mal, el Ministro formó el propósito de cumplir su palabra venciendo todos los inconvenientes.

Estaba de director del asilo Pablito Cambronero, y don Melchor, con su autoritario carácter, sin dar oídos a observaciones ni argumentos, por razonables que fuesen, dispuso que el Hospital se inaugurase el día fijado, facultando al Director para que, por cuantos medios estuviesen a su alcance, pero sin darle un ochavo, dispusiera lo conveniente a fin de realizar aquella ceremonia con las formalidades acostumbradas en semejantes casos.

El milagro se realizó con asombro del mismo D. Melchor. Cambronero mandó fregar con toda pulcritud los pisos; improvisó, en el gran patio del edificio, un jardín con plantas y macetas prestadas por el Ayuntamiento; colocó en las enfermerías un par de docenas de camas que para el solo acto de la inauguración había cedido, de los almacenes de la Administración militar, el Capitán general del distrito, y distribuyó artís-

ticamente por el establecimiento varias Hermanas de la Caridad, que no tenían ni silla en qué sentarse.

La Reina salió muy complacida, el Ministro recibió muchas felicitaciones y prometió a S. M. que el 19, día de Santa Isabel, se celebraría dando entrada en el Hospital a 40 pobres incurables.

Aquí comenzaron otra vez los apuros para el pobre Director. Le entregaron, sí, una cantidad que apenas bastó para la adquisición de camas y demás utensilios necesarios; así es que Cambronero fué a exponer a Ordóñez la dificultad de realizar la promesa por falta de fondos.

—Para eso le he puesto a usted ahí—replicó el Ministro;—para solventar las dificultades; y le advierto que como el día del santo de la Reina no queden admitidos y durmiendo en el Hospital los 40 pobres que le enviará a usted la Junta de Beneficencia, le dejo a usted cesante.

Y D. Melchor era muy capaz de hacerlo.

Cambronero se echó a pedir limosna como un fraile mendicante, consiguiendo el día 18 por la tarde que el Duque de Medinaceli le diera una onza de oro y otra el Duque de Riánsares, a cuya munificencia se debe el primer caldo que tomaron los pobres del *Hospital de Nuestra Señora del Carmen.*

Un dato para la historia de la Beneficencia.

### *El Duque de Sesto.*

Cuando en 1857 nombraron Alcalde-Corregidor a D. José Ossorio y Silva, Duque de Sesto, fué Cambronero a darle la enhorabuena, pues le conocía y trataba por amistad y protección que le había dispensado el Marqués de Alcañices, padre de la nueva autoridad municipal de la Corte; y la visita tenía, en honor de la verdad, un doble carácter que podríamos calificar de interesado, porque el Duque había prometido a Cambronero, empleado cesante del Ayuntamiento, darle otra vez entrada en la Casa de la Villa cuando hubiese ocasión propi-

cia, encomendándole el Negociado de Estadística y Empadronamientos, cuyo servicio era uno de los que el joven y activo Corregidor pensaba reorganizar.

Eligió Cambronero la hora del almuerzo, por ser la más segura de encontrar en casa al Duque, que habitaba un palacio de grandes comodidades en su interior, pero no de lujosa apariencia, situado en la calle de Alcalá, esquina al Prado, donde hoy se alza el suntuoso edificio del Banco de España.

Encontró Cambronero a su protector rodeado de algunos amigos aristócratas, convidados por éste al objeto de celebrar su exaltación a la Alcaldía-Corregimiento. Había pasado la hora fijada para el almuerzo, y se notó que faltaba uno de los invitados, el Duque de Tamames, quien minutos después llegó pidiendo mil perdones y disculpando su tardanza. Cuando supo que era el último en llegar, se le ocurrió contar el número de los asistentes, y acercándose sigilosamente al oído del anfitrión le dijo en el tono de voz de quien va a revelar un secreto:

—Pepe, ¡somos 13!

—¿Trece?—repitió el aludido, tomándose tiempo para reflexionar.—Creo que has sacado mal la cuenta. Rectifiquemos.

Y contaron nominalmente los convidados, que, en efecto, eran 13; pero el Duque de Sesto, con la viveza de imaginación que le caracterizaba, había encontrado ya la solución del conflicto, y exclamó sonriendo:

—Somos 14 con Cambronero, el futuro jefe del Negociado de Empadronamientos.

Cambronero no desperdició aquella oportunidad, y aprovechando sus especiales condiciones do cuentista, refirió, de sobremesa, una serie de chascarrillos de varios colores, que hicieron reír grandemente a los comensales, prometiéndole todos no dejar de la mano al Duque hasta que le diese la colocación ofrecida.

Y a los pocos meses se cumplió la promesa.

## IV

### EXPOSICIONES DE PINTURA

La Academia de Bellas Artes de San Fernando tenía por costumbre o por obligación, si así constaba en el Reglamento de los estudios que estaban a su cargo, exponer al público, en el mes de Setiembre de cada año, las obras premiadas en los concursos de los jóvenes que se dedicaban a la pintura, y con un celo que nunca nos cansaremos de elogiar, convocaba, por medio de anuncios, insertos en el *Diario de Avisos*, a los aficionados y pintores de profesión para que llevasen sus cuadros a las salas de la Academia, exponiéndolos, a la par, gratuitamente.

El local no reunía aquellas condiciones de luz y de amplitud que hubiera sido de desear; los expositores tenían que llevar por su cuenta caballetes para la colocación de los cuadros que presentaban, y cuando se habían ocupado los sitios destinados al objeto, los últimos lienzos que llegaban, o los de escaso mérito, eran bajados al patio, *desafiando las iras del cielo* —como dice Mesonero Romanos.—Con todos estos inconvenientes, la Academia merece un voto de gracias, porque, bueno o malo, proporcionaba local donde exhibir las obras de los que no tenían otro medio de darlas a conocer.

De esta manera embrionaria nacieron en Madrid las Exposiciones de Bellas Artes, y ya supondrá el lector la escasez de cuadros que en ellas habría, tanto por el decadente estado de la pintura española en aquella época, como por el poco estímulo y protección que los aficionados encontraban en el Gobierno y en los particulares.

Veamos ligeramente lo que fueron algunas de estas Exposiciones:

*Exposición de 1836.*

Don Vicente López presentó cuatro retratos: uno de la *Reina Doña Isabel II*, otro de Doña María Cristina, otro del señor Liñán, Comisario de Cruzada, y otro del Sr. Sepúlveda, Director de la Casa de Moneda. En todos se admiraba el colorido y la perfección del dibujo; pero en los de la Reina y su madre dicen que había falseado un tanto las facciones, quizá con el fin de halagar a los originales.

Más parecido se encontró en el retrato que de Isabel II había presentado Federico Madrazo.

De la Reina hubo otro retrato más, debido al pincel del joven Carlos Luis Rivera, a quien se elogiaba mucho.

Villamil llevó a la Exposición catorce cuadros: *Antiguo torreón árabe o Iglesia de la Feria, en Sevilla; Ruinas y molinos en Alcalá de Guadaira; Catedral de Sevilla por el lado de las gradas; Interior del claustro de San Juan de los Reyes, de Toledo, Vista general de Toledo desde la Cruz de los Canónigos; La calle Ancha, en Toledo; El Castillo de San Cervantes, de Toledo, desde los Molinos; Alcalá la Real; Fragmento de Granada; Familia de gitanos; Paisaje; otro para un reloj; Vista de Alcalá de Guadaira*, y *Aspecto actual característico de las ciudades árabes de España.*

La nueva revista que había salido aquel año, titulada *Semanario Pintoresco,* elogiaba a Villamil por su extraordinaria laboriosidad, y por el patriótico celo con que, sin aliciente alguno, se dedicaba a trasladar al lienzo nuestras riquezas naturales y artísticas, visitando, a su costa, los pueblos que las contenían, aun con el triste convencimiento de no tener otra recompensa que el aprecio de los inteligentes.

Jenaro Pérez Villaamil, con dos aes, como él se firmaba, ha sido uno de los pintores más fecundos del siglo XIX, pues Ossorio y Bernard calcula en ocho mil el número de cuadros que pintó en un período de veintidós años, que es lo que abarca su vida artística. Principalmente se dedicó a *paisajes* e *interio-*

*res*, embelleciendo o falseando los originales para hacerlos más agradables, defecto que hoy no se le perdona, y que entonces fue la causa de la gran aceptación que tuvieron sus obras.

Rafael Tejeo. *Diana sorprendida en el baño; Lucha de Hércules y Anteo*, que gustó por «el profundo estudio anatómico que se podía apreciar en los escorzos de las dos figuras y la severidad del estilo».

José Elbo. *Un majo, Un picador, Dos toros* y varios retratos, todos de buen colorido y correcto dibujo, pero acusando cierta frialdad. Tenía el estilo de Alenza, lo cual no era un defecto, sino una ventaja.

José Gutiérrez. Un *paisaje*, celebrado por los inteligentes; y los retratos de Romea, Matilde Díez, Carlos Latorre, José Valero y Ventura de la Vega.

En la Exposición que hizo el *Liceo Artístico*, en 1837, presentó una *Venus*, de tamaño natural, que tuvo que retirar a los pocos días, porque los concurrentes se escandalizaban de ver una figura desnuda. A ese extremo se había llegado. Dicen que tenía brillante colorido y buen dibujo.

Bernardo López, hijo de D. Vicente. Copia de un *Cristo* de Juan de Juanes.

Luis López, hermano del anterior. Un dibujo representando la figura de *Héctor*.

Teresa Nicolau. Miniatura de *Petrarca*.

Señorita Montufar. Dibujos.

Don José Abrial. Cinco vistas de Madrid, que eran: *El Museo; Madrid desde el camino de Castilla; Madrid por el lado de San Francisco el Grande* y la *Costanilla de San Andrés*.

Gutiérrez, hijo. *Combate de guerreros antiguos*, cuadro que revelaba excelentes disposiciones en su autor.

Alenza. *Manolas; Un suplicio* y *Asesinato e información judicial*. Los cuadros de Alenza se distinguen por un «estilo gracioso y *franco*, a la manera de Goya, conocimiento del claroscuro, frescura y verdad, pero a veces con alguna pequeña incorrección en el dibujo».

José Ferrán. *Helvira* y *Abelardo; Laura* y *Petrarca*, miniaturas.

Ugalde. Cuatro retratos.

Rosario Weis (1). Copias de *Las lanzas*, de Velázquez, y de la *Maja vestida*, de Goya,

*Exposición de 1837.*

«Unos cuantos nombres—decía un crítico,—ya conocidos del público, que pueden muy bien contarse por los dedos, son los encargados de sostener la Exposición; y de tal manera, que cada uno de ellos está seguro de no competir más que consigo mismo. López sabe que a la corrección de su dibujo, a la ejecución de sus paños, ropas y detalles, ninguno llegará; Villamil se presenta en posesión de su puesto de primero, de único paisajista; Madrazo lleva sus cuadros a la Academia sin temor alguno de que haya parangón para la transparencia de sus colores, para el romanticismo de su paleta; Esquivel coloca los suyos con la fundada vanidad de haber dado un gran paso en su carrera desde la última Exposición, pero sin devolver los ojos en busca de algún rival de su estilo, de algún imitador de su manera, porque de no encontrarle está seguro.»

En esta Exposición el cuadro que sobresalió, sin distingos, fue el retrato del erudito académico D. Martín Fernández Navarrete, pintado por D. Vicente López. «Madrid todo—dijo un revistero—ha admirado la extraordinaria semejanza, la corrección del dibujo, y aquella verdad en los detalles que hace confundir, por valernos de una expresión vulgar, lo vivo con lo pintado.»

---

(1) Era sobrina de Goya, y quedó huérfana siendo niña, confiada al cuidado del famoso pintor; a la muerte de éste, tuvo que dedicarse a copiar cuadros, al óleo y al lápiz, para atender a su subsistencia. En 1842 fue nombrada profesora de dibujo de la Reina Isabel, falleciendo al poco tiempo.

A este propósito escribía D. Juan Nicasio Gallego en el periódico *El artista:*

«Muchos quisieran que siguiendo López la máxima de los maestros de la antigua escuela española, recargase menos sus retratos de brillantes accesorios y dijes, que, distrayendo la atención y privando, hasta cierto punto, a los cuadros del consiguiente reposo y armonía, perjudican el efecto y vigor de las cabezas. Lo vituperable es que los accesorios sean excesivos en número por la confusión que inducen; y el arte y gusto del profesor consiste en saber templarlos y subordinarlos al tono general del cuadro, y particularmente, al de las partes principales de las figuras; mas si los accesorios están elegidos y dispuestos con sobriedad y tino, si contribuyen con la acertada contraposición de sus tintas y sus luces, que es lo más difícil, al acorde reposo y armonía del cuadro; y si en el esmero de su ejecución no se advierte timidez ni fastidio, este esmero es una perfección más, y sólo la pasión o el capricho pueden hallarlo reprensible. La propensión de López a no escasear en sus retratos los accesorios, nace de dos causas que redundan en elogio de este profesor: una, el deseo de complacer a los originales, y en especial a las señoras, que no quedan contentas si no se las pinta engalanadas con todos los dijes y floripondios de su tocador; otra, la admirable verdad con que sabe representarlas. El oro, las plumas, el nácar, las pieles, la pedrería, salen de su paleta con tan cabal imitación, que se equivocan y confunden con la realidad misma. ¿Cómo, pues, se ha de extrañar que se complazca en excitar nuestra admiración con el efecto verdaderamente mágico de sus pinceles?» Estamos conformes con las apreciaciones de D. Juan Nicasio Gallego.

Villamil presentó *Una vacada*, y una *Vista de la Catedral de Oviedo en el siglo XVI, en el acto de la procesión del Corpus.* Se elogió la minuciosidad con que había copiado los detalles de la arquitectura gótica del edificio, y la gracia con que estaban pintadas las figuras del cuadro.

Elbo. *Una torada en la dehesa de la Muñoza,* paisaje de distinto género que el de Villamil.

Federico Madrazo. Tres retratos: el de la marquesa de Villagarcía, el de la señorita Virginia Eaton, en disposición de tocar el arpa, y el de D. Juan Nicasio Gallego.

José Abrial. Cuatro paisajes pequeños, que fueron algo discutidos.

Antonio Esquivel. *Seis apóstoles,* con «reposo y armonía en sus tintas, vigor en el colorido, nobleza en las actitudes y expresión en la cabeza, aflojando un tanto el dibujo en los extremos». Aquí figuró su obra maestra, hasta entonces, el gran cuadro de la *Transfiguración.*

Teresa Nicolao. Copia, en miniatura, de la *Virgen del Ferrato.*

Rosario Weis, copia, al lápiz, de un cuadro de Goya.

Ramón Vives. Un *Guarda de campo, dormido.*

Calixto Ortega. Retrato de señora.

El *Semanario Pintoresco* publicó, grabados en madera, reproducciones del retrato de Navarrete, de la *Vacada,* de Villamil y de la *Transfiguración.* Las láminas, exceptuando el retrato, son muy medianas; pero la referente al último cuadro, aun así, da una idea exacta de la composición, que es esencialmente académica, inspirada en la pintura mística del siglo XVII.

## *Exposición de 1838.*

Como ya se ha dicho, poco variaba el personal artístico que concurría a estas Exposiciones; López, Madrazo (padre e hijo), Tejeo, Villamil, Elbo, Gutiérrez, Esquivel, Carderera y algún otro, eran los que tenían monopolizado el cultivo del arte en la corte.

En esta Exposición hubo una novedad: la Reina Gobernadora Doña María Cristina concurrió con dos copias, respectivamente, de Murillo y Guido Renni, que inducían a reconocer

la buena voluntad del jefe del Estado, en favor de las Bellas Artes.

Don Vicente López presentó un cuadro de composición religiosa, *Nuestra Señora de los Desamparados acogiendo a varios pobres*. «En este lienzo, decían, descuella el atrevido genio de López y la índole particular de su pincel, la gracia y el acierto en disponer una composición, y expresarla con una prodigalidad en los detalles, una brillantez y frescura en el colorido, que producen un conjunto halagüeño y hacen cerrar la boca al más rígido preceptista.»

Don José Madrazo. *Asalto de Montefrío por el Gran Capitán*. El cuadro gustó mucho, pues entonces, ni el Gobierno ni los particulares encargaban obras de asuntos históricos. Se alababa el partido que supo sacar de un lienzo de pequeñas dimensiones para pintar figuras de tamaño natural. Quizá los que hoy vean el cuadro señalen esto como un defecto de composición. El *Semanario Pintoresco* trae un grabado de la pintura.

Tejeo. *Retrato de un particular a caballo*. Lo elogia la Prensa. *El Salvador del mundo*, «media figura llena de nobleza y dignidad».

Gutiérrez. Tres retratos: la *Reina Gobernadora*, la *Marquesa de Villagarcía* y la señora de Montufar. Se notaba en este pintor inclinaciones *murillescas*.

Vicente Carderera. *La Prudencia y la Hermosura*, «bella composición que está llena de poesía, y recuerda el gran estilo de los insignes maestros de la escuela italiana. Tiene buen colorido y armonía, y bastante fuerza de claroscuro. El dibujo, especialmente en la figura de la Prudencia, es de suma severidad y corrección, y el carácter de fortaleza impreso a su fisonomía contrasta agradablemente con la dulzura y candidez de la otra figura, que parece luchar entre el espejo que la pinta su actual gloria y la rosa deshojada que la predice su porvenir». Además, presentó Carderera varios retratos, entre ellos los de las Marquesas de Malpica y Branciforte.

Federico Madrazo. Retrato del marqués de Branciforte a caballo.

José de la Revilla. *Caín y su familia después de la maldición celestial.* El *Semanario Pintoresco* trae un grabado que nos obliga a tener poca benevolencia con la composición de la obra.

Ricardo Bucelli. Copia de la *Santa Isabel*, de Murillo, y del *San Sebastián*, de Muñoz.

Esquivel, que estaba fuera de Madrid, sólo presentó los retratos de cuerpo entero y tamaño natural, de *Isabel II* y de la *Infanta Luisa Fernanda.*

Antonio Cabana. *Retrato de D. Basilio Sebastián Castellanos*, escritor y arqueólogo.

Pedro Kuntz. *Retrato del diputado Sr. Luján.*

Rosario Weis. Dibujos al lápiz.

Jenaro Pérez Villamil presentó diez cuadros: *Fragmento de fortificación árabe*; *Sepulcro del Cardenal Cisneros, en Alcalá de Henares*; *Costado del crucero del convento de San Juan de los Reyes, en Toledo, en el momento de estar oyendo un sermón un público numeroso. La batalla de Arlabán*, dos cuadros que representan aquel hecho memorable de la guerra carlista, realizado el 24 de Mayo de 1836; *Interior de la catedral de Sevilla*, y *Vista de la Giralda, desde la calle de la Borceguinería*; *La marcha de una división* (costumbres militares); *Baile en el campo* (orillas del Guadalquivir), y *Una escena de ladrones.*

Villamil (Juan), hermano del anterior. *La comunión* y *Reparto de sopa a los pobres a la puerta de un monasterio.*

Vicente Camarón. Dos paisajes.

Alenza. Caprichos. El más notable, y que consiguió llamar poderosamente la atención, fue el *Avaro moribundo*, por la gracia y filosofía de la composición.

Quizá este certamen fuera el que inspirase a nuestro amigo y maestro D. Ramón Mesonero Romanos su lindo artículo *La Exposición de Pinturas*, publicado en los días en que ésta se estaba celebrando. No contiene apreciaciones artísticas: se li-

mita a delinear con tino e ingenio los diferentes tipos que acudían a ver los cuadros de la Exposición. Hablando del edificio donde ésta se celebraba, dice: «Fue construído con destino a *Estanco del tabaco*, hasta que el Sr. D. Carlos III (de gloriosa memoria) dispuso *estancar* en él cosa de más interés, reuniendo para ello, con la mejor intención, *naturaleza y arte bajo un techo* (1), como dice la inscripción de la puerta; con lo cual, y desde entonces, permanecen alli *estancadas*, estrechas y sin poder medrar.»

*Exposición de 1839.*

Los cuadros que más gustaron al público este año, fueron:

Una copia, hecha por Cayetano Palmaroli, del cuadro de Claudio Coello la *Santa Forma*, que se conserva en la sacristía del monasterio de El Escorial.

*Escenas de figón*, cuadro del género de Teniers, por Vicente Camarón.

*Bandolero andaluz contemplando la cabeza de un compañero decapitado.* De Rafael Tejeo. Se alabó mucho.

*Aparición de dos ángeles a Godofredo de Bouillón*, por Federico Madrazo.

*Don Rodrigo Calderón marchando al suplicio*, por Carlos Luis Rivera.

De estos dos últimos cuadros, presentados anteriormente en la Exposición de París de aquel año, había dicho D. Leopoldo Augusto de Cueto, en el *Semanario Pintoresco* de 19 de Mayo, lo siguiente:

«El Sr. Madrazo, que, a pesar de su calidad de extranjero, desfavorable, por más que se diga, en la capital de la culta Francia, logró en la Exposición última la medalla de oro, hizo formar tan ventajosa idea de su habilidad a los profesores franceses, que el Gobierno le encargó un cuadro para colocarlo en la *Sala de las Cruzadas*, una de las nuevas que se están pre-

(1) El Gabinete de Historia Natural y la Academia de Bellas Artes.

parando en el suntuoso Museo de Versalles. Representaba este cuadro la *Coronación de Godofredo de Bouillón como rey de Jerusalén*, y sin embargo de haber tenido que acomodar su composición a medidas dadas y poco ventajosas al asunto, fue aquella tan feliz, que obtuvo general aceptación. Alentado por este nuevo triunfo, resolvió pintar un cuadro de tamaño semicolosal para la Exposición de este año, tomando también el asunto de las tradiciones de las Cruzadas, recogidas por Michaud, y eligiendo por héroe a Godofredo de Bouillón.

«Consiste el asunto en la *Aparición de dos ángeles que inspiran a Godofredo la idea de ponerse al frente de los ejércitos cruzados* para dar nuevo impulso a la conquista del Santo Sepulcro. Godofredo los escucha de rodillas, y se lee en su semblante y en su ademán la exaltación de la fe y el recogimiento de la devoción. El asunto y la composición nos parecen en alto grado felices, no sólo por su sencillez y buena disposición, sino porque demuestran además que el autor ha entendido el gusto del público francés, inclinado ahora a los asuntos fantástico-religiosos. El colorido, si bien fresco y puro, no es tan brillante y esmaltado como el del bello y conocido cuadro del *Gran Capitán*, y es de admirar sobre todo la diferencia que se advierte en la manera empleada para pintar los ángeles y el Godofredo. Son aquéllos seres ideales, indefinibles, celestiales; y éste el rudo guerrero de la Edad Media. Aquéllos recuerdan, a nuestro entender, la manera, aunque no el colorido, de Murillo; éste, el vigor y valentía de Velázquez.»

De Rivera decía Cueto, con referencia a la citada Exposición de París de 1839: «Ha presentado tres cuadros. El más notable es el que representa a *Don Rodrigo Calderón en el acto de ser conducido al suplicio*. Son tales la armonía que reina en la composición y la bella distribución de las luces y tonos del cuadro, que traen a la memoria los buenos modelos de la escuela holandesa. *Un niño Jesús adorado por la Virgen y dos ángeles*, es de un género distinto y nuevamente adoptado por el Sr. Rivera. Hay en él corrección de dibujo y detalles de sumo

primor y delicadeza; pero estimamos demasiado al autor para no confesar que sentiríamos verle emplear en todas sus obras el método alemán que ahora ha ensayado, pues aunque puro y correcto, nos parece sobrado frío, y aplicable, cuando más, a ciertos asuntos religiosos. El sistema de pintar las ropas de claroscuro, velándolas después con color, ha producido el mejor resultado en el precioso cuadro del *Apocalipsis*, que también ha expuesto el autor; pero acaso tendría demasiada tibieza de estilo, aplicado indistintamente a todos los asuntos.»

Los párrafos del Marqués de Valmar, cuya ilustración no puede ponerse en duda, son testimonio bastante para formar juicio del estado de opinión que tenía el estilo de los Madrazo y de Rivera en aquel tiempo, y el distinto concepto que de la pintura se formó, no ya en nuestros días, sino a fines del mismo período que historiamos, como se verá más adelante.

*Exposición de 1840.*

Por lo que dicen los revisteros, la Exposición de este año fue una de las más pobres que cuentan las crónicas de entonces, lamentando el público, en general, la falta de cuadros de asuntos históricos.

El cuadro que campeaba a la cabeza de todos era el de Tejeo, y estaba compuesto de retratos de una familia, de cuerpo entero y de tamaño natural. «La composición está bien entendida—decían,—tiene sencillez y buen efecto; su dibujo es correcto y severo; ha sacado buen partido de los paños, aunque tiene algunos tonos poco jugosos en las carnes.» No sabemos qué familia era la del cuadro.

Don Carlos Luis Rivera presentó dos *cuadros de familia*, pintados en París, de menor tamaño que el tercio del natural. Resultaron inferiores a lo que se esperaba del autor de *Don Rodrigo Calderón.*

Rosario Weis, un óleo regular.

Abrial, *Vista de la casa de Juan Bravo, en Segovia.*

Manuel Ruiz de Ogassio, *Interior del salón de Embajadores*

*en la Alhambra.* Un crítico admiraba «la incomparable paciencia y fatigosa constancia de que era menester hallarse provisto para el ímprobo trabajo de copiar con el pincel los innumerables adornos, grecas y leyendas arábigas que tenía el original».

Alenza, *El Viático.* Representa un sacerdote que va a administrar el Santo Sacramento, sin duda a algún pobre, por las pocas luces y la clase de gente que le acompañan. «Toque libre y fácil, que es la manera peculiar del autor; suma verdad en los caracteres de las figuras, y agradable efecto del claroscuro por el gusto y tono vigoroso de Rembrandt».

Ortega, copia de un cuadro de Horacio Vernet, ejecutada en París. El asunto versa sobre una anécdota ocurrida entre Miguel Angel y Rafael, con ocasión de encontrarse estos dos grandes artistas disputando en una de las escaleras del Vaticano. Aparece inopinadamente el Papa Julio II, imponiendo silencio a sus acompañantes para escuchar la polémica de los dos célebres pintores. Ortega era un aventajado grabador en madera.

Al hacer la reseña de esta Exposición, condolíase un crítico anónimo del estado del arte entre nosotros. «Demasiado apegados a seguir la escuela romana y la francesa, no tan sólo en el dibujo, lo cual aplaudimos, sino también en el colorido, que para nada necesitábamos imitarlo de esas escuelas, hemos abandonado las verdaderas y excelentes máximas de color que nos legaron en sus obras nuestros grandes artistas, y los principios que les guiaban en el interesante estudio de la perspectiva aérea; hemos renunciado, en suma, a tener una escuela original, una escuela verdaderamente española, de que actualmente carecemos».

El público se quejaba de lo poco adecuado que resultaba el local de la Academia de San Fernando para celebrar Exposiciones, porque «las salas eran pequeñas, sin puntos de distancia, con luces bajas y de mala calidad, privando de parte de su mérito al cuadro de más bien estudiado colorido».

CRÍTICA

Federico Madrazo era un pintor que estaba de moda en 1844, porque, a más de su mérito, que sí lo tenía, se inspiraba en el gusto predominante en su época, que era el amaneramiento, y había conseguido honrosas distinciones en París, lo cual constituía para los españoles la razón fundamental de su entusiasmo. Un escritor francés, Mr. Gustavo Deville, publicó en la *Revista de Madrid* del año citado una serie de artículos sobre el *Estado de las Bellas Artes en España*, en los que no sólo prodiga elogios a nuestro compatriota, sino que le coloca a la cabeza de los pintores que entonces florecían en esta villa. Bien es verdad que Madrazo, merced a su estancia en París, se había dejado influir mucho por la escuela de Julio David, y éste era un ídolo para los franceses.

No obstante, el citado Mr. Deville, al analizar un cuadro de Madrazo, *Las Santas Mujeres en el sepulcro de Cristo*, confiesa que adolece de faltas de relieve; de consistencia y de solidez, es decir, de lo que en términos artísticos entonces solían llamar *flou*.

Y añade que esta pequeña imperfección era consecuencia de la demasiada escrupulosa obstinación del pintor en querer retocar, corregir y perfeccionar su obra quitándola espontaneidad. «Madrazo—termina diciendo,—más sensible que espontáneo, más observador que fecundo y creador, más reflexivo, más entendido que inspirado, está, sí, libre de cometer desaciertos; pero no es capaz de producir aquellas concepciones atrevidas, fogosas, innovadoras, que encubren muchos defectos con el prestigio de la originalidad» (1).

Mr. Deville coloca a D. Vicente López detrás de Madrazo, porque conceptúa a éste más colorista que al primero, y quiere dar a entender que López se había estacionado, sin pasar de

(1) Era Federico Madrazo buen dibujante. Véase la colección de retratos que, hechos a lápiz, tiene el Museo de Arte Moderno.

los tiempos de Maella, mientras que Federico Madrazo avanzaba, siguiendo el mal llamado movimiento progresivo.

De Carlos Luis Rivera decía que era el émulo más temible de Federico Madrazo, y que tenía sencillez de estilo, delicadeza de ejecución y pureza en el dibujo. Rivera, como Madrazo, también había estado en París, y también había visto los cuadros de Julio David.

Hagamos brevemente una reseña de lo que Mr. Deville escribía respecto de los principales pintores de aquella época:

Espalter. «No ha querido hacer un oficio de su arte. En casi todos sus asuntos se hallan esparcidas algunas cabezas de angelical expresión, que son verdaderas inspiraciones. Preocupado hasta el exceso por lo ideal de la intención, tal vez sacrifique demasiado la ardiente franqueza de su pincel y la magia de la forma, a la poética traducción del pensamiento, lo cual deja entrever algunas veces el penoso trabajo de la ejecución. Sus cuadros, por lo tanto, ganan mucho en ser analizados y estudiados lentamente, siendo preciso seguir en el lienzo, una a una, por decirlo así, todas las impresiones del artista, saboreando de este modo el sentimiento de la inefable dureza que emana de ellos. Los retratos del Sr. Espalter tienen dignidad, relieve, una semejanza ingeniosamente comprendida; mas pecan por el mismo defecto que sus composiciones, y a fuerza de querer darla carácter, priva a su obra del encanto de la frescura.

Tejeo. «Aunque un poco materialista en sus composiciones, y un poco duro y frío en el colorido, ha manifestado en diversas ocasiones suma energía en el dibujo, dignidad en sus retratos y habilidad en el relieve de los ropajes.»

Elbo, que se dedicaba principalmente a cuadros de *género* y de *toros*, mereció de Deville las siguientes líneas: «Nadie sabe traducir mejor que él la gallarda desenvoltura de los Montes y los Sevilla, y ninguno de éstos puede aspirar a la inmortalidad si no consigue en vida que se consagre a él tan hábil pincel. Ha creído además el Sr. Elbo deber prestar una aten-

ción no menos severa a los majestuosos adversarios de sus héroes predilectos, buscándolos en su salvaje retiro, para examinar sus costumbres, sus instintos, su anatomía y sus habituales actitudes. Este pintor no posee el enérgico toque y el colorido seductor de Pablo Potter, y si sus cuadros carecen de efecto, agradan, en cambio, siempre, por el ingenioso ajuste de los pormenores y la franca sencillez de la expresión.»

Alenza. «Ha dado principio a sus trabajos con algunos deliciosos caprichos en que chispea el estro, y que hacían esperar de él que sería un continuador de Goya; pero absorbido después en las publicaciones pintorescas (1), para las cuales es de muy poderoso auxilio su lápiz malicioso, ha descuidado un poco el fecundo campo que se ofrecía ante él, desperdiciando en dibujos, indignamente reproducidos por el grabado, verdaderos tesoros de imaginación.»

Atinadas eran algunas de las observaciones de Mr. Deville; pero este crítico, reflejando el gusto del público, aceptaba de buen grado el *amaneramiento* a que tan expuestos estaban los imitadores de David. Buena prueba de ello son los cuadros de D. José Madrazo, en los que, más que en ningún otro pintor, puede apreciarse este defecto.

El periódico *El Artista*, interpretando la opinión del público, decía en 1835, con referencia a una obra del Madrazo últimamente citado, lienzo de gran tamaño que el lector puede ver en el *Museo de Arte Moderno*:

«El cuadro de *Viriato* en que representó a este insigne caudillo traidoramente asesinado en su tienda de campaña, es otro glorioso ramo de laurel para la corona que la posteridad destina a D. José Madrazo. Su composición es rica y variada de afectos, elegante en las formas y vigorosa en el colorido.» Bien a las claras se ve el extraviado gusto que dictaba estos elogios.

David, con su genio superior, que somos los primeros en

(1) Ilustradas, decimos hoy.

reconocer, fue en Francia una consecuencia del neo-clasicismo. El pintor republicano; hombre práctico, marchaba al compás de su época y pintó para el medio en que vivía; pero su estilo, su factura, como ahora decimos, estaba reservada a él solo; por eso, al imitar sus *bajorrelieves en color*, como algunos llaman a los cuadros de aquel artista nada vulgar, nosotros, los españoles, olvidándonos de Velázquez, nos contentábamos con pintar *La muerte de Viriato.*

A principios del siglo XIX, Goya, genio superior, llegó a imponerse, y despreciando las influencias que venían del otro lado del Pirineo, mantuvo enhiesta la bandera del arte puro español que Zurbarán, los Coellos, el Españoleto, Murillo y tantos otros habían glorificado. La patria le debe este beneficio, perdonándole sus excentridades artísticas. Lo triste es que, después de haber dado Goya la voz de alerta, los que podían haber continuado la obra de renacimiento de la pintura en nuestro país, se pasasen con armas y bagajes al otro campo.

Nuestro *Museo de Arte Moderno* tenía bastantes cuadros de este primer período del reinado de Isabel II; pero las deficiencias de local han obligado a retirar algunos para dar cabida a los de nueva entrada precedentes de las últimas Exposiciones, haciendo ya punto menos que imposible estudiar aquellos lienzos de inapreciable valor para el caso, pues con su examen podría formarse concepto cabal y preciso del estado de la pintura en esa época, mejor que con las más minuciosas y eruditas descripciones.

El *Museo de Arte Moderno* puede visitarse gratuitamente los domingos; pero los días laborables cuesta la entrada una peseta, precio que conceptuamos excesivo si se quiere fomentar entre las clases no bien acomodadas la afición a las Bellas Artes. No hay que olvidar el apotegma de D. Eugenio de Ochoa: «Todo aquello que es necesario para la existencia próspera de las Bellas Artes en una nación, y no puede realizarse por los particulares, debe hacerse por el Estado.»

### *Exposición de 1847.*

La reseña de la Exposición de Pinturas de 1847 nos la da hecha D. Pedro Madrazo en un lindo artículo publicado en el *Semanario Pintoresco* de aquel año. Dice el inteligente y concienzudo crítico:

«Al César lo que es del César, y al arte lo que es del arte; a la Feria de Madrid sus melocotones, sus acerolas, sus cajones llenos de juguetes de cartón y de hoja de lata, su concurrencia diurna y nocturna de gente desocupada; a la Exposición de Pintura, su local aparte, separado del profano gentío que busca mantas de Palencia y trompetas de madera, y broma y conversación. Al comercio de segundo orden, reunido a lo largo de la calle de Alcalá, su mes de Setiembre y su prosaica sociedad especial; al noble comercio de la inteligencia, a las artes liberales de lo bello, otro mes aparte, otra sociedad distinta, si es posible, otro sitio diverso del que ha ocupado hasta ahora, alternando, al parecer, con los puestos del mercado.

»Tales eran nuestros votos en los últimos años cuando veíamos al público de Madrid, tan propenso a mirar los salones de la Real Academia de San Fernando como una especie de prolongación de los puestos de melocotones y hierro viejo, contribuyendo no poco la casual coincidencia de las Exposiciones de Pintura y Escultura con la feria de trastos y vasijas, a arraigar en la materializada inteligencia del vulgo la costumbre de considerar las obras de arte como esencialmente industriales.

»Desgraciadamente, este vulgo es muy numeroso, porque no le compone solamente el común de la gente vulgar o plebe; para las artes son *vulgo* una gran parte de los que en la jerarquía social ocupan altos escalones; así, el que en la sociedad de los salones es una notabilidad porque tiene un título y rentas y carruajes, puede muy bien ser *vulgo* para el artista; basta que el susodicho magnate sea de aquellos que creen haber hecho lo suficiente para la prosperidad de las artes con de-

cir al pintor, afectando benévola amistad: «¿Qué nos pone usted de bueno este año?»; basta que sea de los que miran el arte como un objeto de *pasatiempo*, y los cuadros como *muebles bonitos* para hacer juego con sus pabellones.

»Este *vulgo*, que no sabe ver, ni juzgar, ni sentir, es el que más ha perdido con trasladarse a los salones de la Trinidad la Exposición de Pintura; los mismos paletos de los lugares, que nunca han visto un lienzo pintado, han perdido menos que aquel vulgo rutinero, indómito, terco en su malísimo criterio, indiferente a todo lo grande y bello, fastidioso en su siempre intempestiva crítica.

»Hemos oído criticar la disposición que en el nuevo local se ha dado a los cuadros presentados, y esta crítica carece, en nuestra opinión, de fundamento. Verdad es que en algunas capitales de fuera de España se cubren con lienzos de color oscuro los cuadros antiguos cuando las Exposiciones de Pintura se verifican en los museos o galerías; sin embargo, esta no es una razón para que aquí tenga que hacerse lo mismo. La comparación de las obras nuevas con las antiguas podrá, en ciertos géneros, ser desfavorable a los modernos artistas; en otros, por el contrario, servirá para hacer más evidentes los incontestables progresos del arte en su forma plástica; pero de todos modos, sea cual fuere el resultado de esta comparación, una Exposición no es un certamen intelectual de una época con otra, mucho menos aún el de un siglo con todos los que le han precedido; una Exposición no es más que una noble justa de los contemporáneos entre sí, una gloriosa arena donde cada cual hace alarde de sus adelantos por medio de una doble comparación con las obras de los otros que se dedican a su mismo género y con las suyas propias de los años anteriores.

»Una cosa echamos de menos en el gran salón de la Trinidad: un espacioso tragaluz en su techo para que los cuadros reciban la luz de alto, que tan buen efecto produce en los lienzos, sin que sufra la vista la desagradable reflexión de dis-

tintos focos. Esta obra es tanto más de desear, por cuanto no la repugna la construcción del edificio; sin embargo, así para esto como para cubrir con lienzos oscuros los cuadros antiguos, según deseaban algunos se hiciera, eran menester fondos que no ha tenido a su disposición la Real Academia de San Fernando.

.....................................................

»La Exposición, este año nos indica, mejor que otra alguna, el verdadero estado de las artes en España; de ella deducimos varios hechos muy notables:

»1.º Los buenos pintores son escasísimos entre nosotros. 2.º La generalidad de los aficionados no comprende lo que es el arte, y sólo lo cultiva como adorno. 3.º Sin embargo, entre los que se dedican a la pintura de retratos, sin más objeto que la imitación servil de la Naturaleza, hay muchos que tienen el sentimiento del color. 4.º La propiedad del *colorista* (y este hecho es de mucha importancia para la filosofía del arte) es indiferente de la idea subjetiva de la belleza, que es la que principalmente constituye al verdadero artista. De todos estos hechos resulta que la elevación de ideas en el arte es efecto de la educación del sentimiento, y que las Bellas Artes en nuestra capital, y aun casi pudiéramos decir que en España, progresarán con mucha lentitud mientras la generalidad no abandone la falsa creencia en que está de que el pintor se desarrolla por sí solo copiando la Naturaleza, si le dispensa protección el Gobierno. Sin escuela no se forman buenos pintores; la meditación sobre los objetos de la Naturaleza, por más genio que se tenga, será de todo punto estéril para el que no sepa observarla, porque es probado que no hay dos individuos en toda la creación que lean de un mismo modo las páginas de ese gran libro que la multitud se imagina abierto a los ojos de todos.»

Después de estos párrafos, rompe D. Pedro Madrazo una lanza en favor de los *academistas* y pasa a reseñar las obras presentadas en la Exposición.

José Utrera. *Guzmán el Bueno arrojando por entre las almenas de la muralla el puñal que ha de dar la muerte a su hijo.* Madrazo alaba el cuadro, por ser de un discípulo de la Academia; pero confiesa que tiene defectos de bulto. *Retrato de don Juan Bautista Alonso.* Lo aplaude el crítico, y le parece bien que, apartándose de la escuela de López, «hubiera hecho triunfar la cabeza de modo que los accesorios no llamasen la atención».

Agustín Sáez. Cuatro cuadritos de *costumbres populares,* del género de Alenza.

Federico Madrazo. *Retratos,* y *Niño en la cuna* que era «melancólica historieta de la vida íntima, o pequeña página de los placeres y dolores de familia».

Esquivel. *Agar despedida por Abraham.* En este cuadro siguió el autor «el mismo sistema que profesaba en Francia Horacio Vernet, sistema de estudio, de conciencia, de trabajosas investigaciones; sistema en que el artista se cambia, en cierto modo, en anticuario para reconstruir lo pasado con todos sus accidentes. En nuestra opinión, este es el mejor cuadro que ha pintado el Sr. Esquivel, a quien damos un sincero parabién, asegurándole, por el ardor con que estudia y adelanta, una reputación más envidiable y sólida que la que se consigue fascinando al público ignorante con falsos colorines».

Gutiérrez (padre). *Retrato de la Reina* (de cuerpo entero). «Está la figura sumergida en una atmósfera tétrica y nebulosa. Con este sistema ha exagerado el Sr. Gutiérrez la máxima que solía Van-Dyck emplear, de sacrificar a las cabezas todos los accesorios, aunque no por eso dejaba de dibujarlos y concluirlos lo suficiente para que no pareciesen borrachos o como en evaporación.»

Carlos Luis Rivera. *Retrato del Sr. Gil y Zárate.* «Se propone este pintor, cuando cultiva el género de retratos, sorprender todas las manifestaciones de la Naturaleza, aun las más imperceptibles, aunando de una manera sólida, meditada,

profunda, todas sus regularidades e imperfecciones, sus más leves lunares, sus más tenues matices. Rivera es el pintor analítico por excelencia, el que busca la razón lógica de las formas y escudriña la sabia economía de los cuerpos, persuadido, sin duda, de que no hay en la Naturaleza cosa superflua ni armonía sin el contraste de lo que la generalidad llama aisladamente bellezas y defectos.»

Federico de Madrazo. *Retratos.* Este pintor seguía un principio opuesto a Rivera. «Cree—decía el crítico—que ciertas imperfecciones de la Naturaleza son puramente accidentales y no afectan en manera alguna su sabia economía, y que, por consiguiente, siempre que el pintor puede suprimirlas sin variar el carácter de la fisonomía retratada, debe hacerlo. Esta escuela conduce indudablemente a resultados más brillantes que los de la escuela demasiadamente científica; en ella campea más el genio del artista, y se advierte mejor el sello espontáneo de la inspiración, y la misión del arte de sublimar y ennoblecer la mente por medio de la belleza.»

Bernardo López. *Retratos del Duque de San Carlos y del General Azpiroz.* A propósito de este pintor decía Madrazo:

«Entre las varias escuelas que se puede proponer como modelo un pintor de retratos, para aprender a interpretar convenientemente la Naturaleza, son, sin disputa, la veneciana, la flamenca y la española las que reúnen en grado más eminente las tres dotes: naturalidad, grandiosidad y magia; y dado que este género de pintura sea de mero deleite cuando los personajes cuyas semblanzas perpetúa no son precisamente hombres célebres o varones de alta importancia histórica, creemos que ninguna manera convencional que se aparte de un selecto naturalismo puede ser tolerable en un cuadro destinado únicamente a reproducir la figura de un individuo. Sin embargo, el Sr. López (D. Bernardo) se propone en sus retratos copiar la Naturaleza sin sujetarse a las máximas de los grandes maestros de las citadas escuelas. Fiel a los principios que por herencia y por elección ha recibido de los modernos prácticos va-

lencianos, protesta contra el estudio de aquéllas, se declara independiente en su modo de comprender la forma, y, sacrificando el serio dibujo de Van-Dick, del Veronés y de Velázquez, y viendo todas las vívidas refracciones del prisma donde aquellos coloristas sólo veían una luz reposada y severos tonos, consigue, no obstante, cautivar la atención de una gran parte del público, y alcanzar como pintor de retratos una reputación muy envidiable.»

En otros párrafos de estudiada corrección, viene, en resumen, a declarar que la escuela de Bernardo López es *falsa*, sin acordarse de que antes había elogiado la *falsedad* de Federico Madrazo, bajo otro aspecto, pero falsedad siempre, contraria a Van-Dyck, a Veronés y a Velázquez.

Villamil. Presentó *varios paisajes* y la vista de la *Capilla de los Condes de Benavente*. Madrazo le elogia, aunque con distingos. Dice de él, entre otras cosas, con mucho acierto:

«La mente ardorosa de Villamil no tolera el análisis detenido y concienzudo de los fenómenos cuales son en realidad; su inteligencia, más sintética que analítica, partiendo de lo que es, procede rápidamente hacia lo que no existe, y se lanza, impetuosa, fuera de la Naturaleza positiva, creyendo de buena fe reproducir el mundo material con su verdadera forma. Por eso advertimos en sus seductores paisajes la verdad y la ficción tan portentosamente combinadas, en términos que no es fácil distinguir ante aquellos lienzos, donde tienen su límite el estudio y la imitación, y donde empieza a aparecer la exuberante espontaneidad de la fantasía; por eso, al lado de ciertos inimitables juegos de luz que Villamil sólo puede haber sorprendido en la Naturaleza, advertimos tonos enteramente imposibles, reflejos totalmente arbitrarios, transparencias puramente caprichosas, que producen con la verdad combinaciones fascinadoras, indescriptibles y mágicas, pero fantásticas.»

Fernando Ferrant. *Paisajes*. De este pintor dice Madrazo que es diametralmente opuesto a Villamil. «Estudia con muy loable detenimiento la anatomía de los vegetales, la naturaleza

de los terrenos, la economía local de las diversas latitudes; pero, después de acumular estos preciosos datos, se olvida de acomodarlos a un fin, de hacerlos concurrir a una armonía total.»

Camarón. *Paisajes.* Se le censuraba por buscar los originales de sus cuadros en el Norte y en regiones «donde el cielo está siempre envuelto en aplomadas nieblas».

La Reina Cristina presentó dos copias: una *Concepción*, de medio cuerpo, de Murillo, y la *Magdalena penitente*, de Correggio. A Madrazo le parecieron muy bien; pero acaba diciendo: «Y no es posible que la regia mano, que con tanto amor estudia las producciones del genio, no empiece en breve a mostrarse pródiga con los artistas, cuyas obras son las páginas que más inmortalizan a los soberanos ilustrados.» Don Pedro era *très poli*, como todos los Madrazos.

## *Exposición de 1848.*

Al hacer la reseña de esta Exposición, se lamentan los revisteros de que fuera poco numerosa en obras buenas; pero, como de todas decían lo mismo, y siempre la última les parecía peor, sacamos la triste consecuencia de que teníamos pocos pintores, y de éstos, ninguno que fuera sobresaliente en absoluto. Era criterio generalmente aceptado por el público la conveniencia de no verificar certamen todos los años, dejando uno, por lo menos, en claro para que los artistas tuvieran tiempo de preparar sus trabajos; de este modo se esperaba conseguir el aumento de la presentación de obras, y la Comisión encargada de admitirlas podría rechazar muchas de las que en aquellas circunstancias se veía obligada a admitir, siendo reconocidamente malas, ante el temor de que faltasen cuadros en la Exposición. Bien es verdad que el patio grande del edificio era el local destinado a los lienzos que carecían de condiciones, en mayor o menor grado, para figurar en las salas de la Academia.

La Reina Isabel II y su madre Doña María Cristina presentaron dos copias: aquélla de Murillo y ésta de Giorgone,

que fueron muy elogiadas, quizá no tanto por su mérito como por el hecho de concurrir y alternar tan egregias damas con los soldados de la milicia del arte, donde alguno había ante el cual tuvieran que rendir pleito homenaje.

Federico Madrazo. Retratos del Duque de Riánsares (esposo de María Cristina), del Sr. Oshea, de D. Luis Madrazo (hermano del autor) y de un hijo del Conde de Ezpeleta. Gustaban mucho los retratos de Madrazo, pero se lamentaban los aficionados de que no dedicase sus pinceles a tratar asuntos de Historia.

Tejeo. *San Sebastián*, *San Antonio* y Retrato del Sr. Puche. A Tejeo le elogiaban, aunque siempre con reservas.

Esquivel. *La caridad.* Decían que el autor se iba inclinando «a la *pintura sentimental*, que es uno de los peores géneros del arte».

Germán Hernández. *Jesús y la samaritana.* «Buen estilo; elegancia y sencillez en los ropajes.» Y amaneramiento, añadimos nosotros por nuestra cuenta.

Antonio Brugada. Dos marinas que tituló *Pesca milagrosa* y *Tempestad apaciguada.*

Angel María Cartellini. Retratos.

Fernando Ferrant. *Paisaje*, digno de llamar la atención.

Corona. *Las Marías caminando al sepulcro.* Era un boceto bien compuesto, con figuras llenas de expresión y de brillante colorido.

Y otros cuadros más que no merecieron el honor de ser mencionados por los revisteros.

Después de escrita esta reseña, la *Sociedad española de amigos del arte*, por el mes de Mayo de 1913, tuvo la feliz idea de formar una *Exposición de Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX,* y aunque no pudo reunir más que 287 cuadros, vino a prestar un gran servicio a los que estudian y desean conocer el desarrollo del arte en el reinado de Isabel II.

Allí vimos retratos de Tejeo, de Elbo, de Gutiérrez de la Vega, de Carderera, Esquivel y Federico Madrazo. Todos per-

siguen el ideal de D. Vicente López, pero menos realistas, y, por lo tanto, dejando que su pincel dulcifique los tonos a despecho de la verdad. Madrazo es el más falso de todos, y, sin embargo, es quien les supera, merced a la corrección de su dibujo, a lo ajustado de su color y a la expresión que sabía dar a las figuras. Son ejemplo de ello el retrato de Villamil, el de Carolina Coronado y el de la encantadora Condesa de Vilches.

Don Vicente es el retratista por excelencia. Merecen citarse los retratos del Marqués de Remisa, del doctor Gutiérrez, quien, por lo que se ve, gastaba peluca; el del Conde de Retamoso, uno de los más característicos de aquel maestro, y el de Gutiérrez de los Ríos, donde se admira el acierto con que López sabía reproducir los accesorios.

Sentimos no poder tributar a López los mismos elogios respecto del cuadro titulado *Una Purísima*, que figuró en la misma Exposición.

De Alenza se presentaron algunos cuadros, que vinieron a confirmar el favorable juicio que ya hemos consignado anteriormente.

Los paisajes de Camarón, tan celebrados en su época, resultan amanerados y de colorido débil.

El esfuerzo de la *Sociedad española de Amigos del arte* merece un aplauso, aquí donde tanto escasean las iniciativas de este linaje de certámenes.

*Exposición de 1856.*

Merced a la iniciativa del Ministro de Fomento D. Agustín Esteban Collantes, en 28 de Diciembre de 1853 se dictó un Real decreto estableciendo la celebración de una Exposición pública de Bellas Artes cada dos años, concediendo además cierto número de premios.

La primera que se celebró con arreglo a esta disposición fue la inaugurada el 20 de Mayo de 1856, en las galerías del Ministerio del ramo, que se hallaba intalado en el ex-convento

de la Trinidad, calle de Atocha, esquina a la de Relatores. Asistió Isabel II, acompañada de los individuos del Gobierno, bien ajenos de que poco tiempo después iban a dejar el poder, a consecuencia de la contrarrevolución que transformó al General O'Donnell en Presidente del Consejo de Ministros.

En esta Exposición se presentaron 18 cuadros de Historia, 15 religiosos, 10 de alegorías, 34 de los llamados *de género*, 82 retratos, 32 paisajes, 7 marinas, 7 caprichos de flores y frutas y 4 miniaturas; formando un total de 216 obras, número que ciertamente superaría los cálculos de la Comisión encargada de organizar el certamen, y que causaría satisfacción indeleble a Esteban Collantes, al ver el ventajoso resultado que producía su Real decreto. Pero si bien es cierto que la protección del Gobierno, con el aliciente de los premios, sirvió de estímulo a los artistas, no lo es menos que la Academia de San Fernando había contribuído no poco a mantener el fuego sagrado con sus modestas Exposiciones. A cada uno lo suyo.

He aquí la lista de los pintores y cuadros que hemos conceptuado, por las referencias adquiridas, más dignos de mencionarse:

Pablo Gonzalvo. *Interiores*. Era su fuerte. Llegó a ser profesor de perspectiva en la Escuela de Bellas Artes.

Nicolás Gato de Lema. *Paisajes.*

Domingo García Díaz. *Los siete infantes de Lara.*

Luis Ferrant. *Obras de misericordia.*

Fernando Ferrant. (hermano del anterior). *Paisajes.*

Antonio Esquivel. *La Virgen con el Niño Jesús y el Espíritu Santo*, *Magdalena penitente*, *Retratos.*

Carlos Esquivel. *Prisión de Guatimocin por los soldados de Hernán Cortés.*

Tomás Díaz Valdés. *Miniaturas.*

Manuel Castellano. *Patio de las cuadras de caballos en la Plaza de Toros de Madrid.* Contiene el cuadro los retratos de Montes, Cúchares, Chiclanero, Regatero y otros toreros y aficionados.

Eduardo Cano. *Cristóbal Colón en el convento de la Rábida.*

Mariano Belmonte. *Retratos.*

Juan Barroeta. *La resurrección de Lázaro.*

Ceferino Araujo. *Retratos.*

Carlos Haes. *Paisajes.* Hoy tiene este pintor sala especial en el Museo de Arte Moderno.

Pedro Kunt. *Interior de la iglesia de El Escorial.*

Paulino de la Linde. *Romería de San Isidro.*

Federico Madrazo. *Retratos.*

Luis Madrazo. *Pelayo en Covadonga.*

Francisco Mendoza. *Jesús y la Samaritana.*

Benito Soriano Murillo. *El suspiro del moro.*

Ignacio Palmerola. *La caridad romana.*

Carlos Luis Rivera. *Retratos.*

Leonardo Santiago. *Paisajes* y *marina*. Este pintor era Brigadier de Caballería y discípulo de Eugenio Lucas (1).

Rafael Tejeo. *Cristo crucificado.*

Rafael Torres-Pardo. *Miniaturas.*

Eusebio Valldeperas. *Felipe IV pintando la cruz de Santiago en el retrato de Velázquez.*

Francisco Van-Halen. *La batalla de Lucena.* El cuadro tenía cierto carácter político, porque el Conde de Lucena, don Leopoldo O'Donnell, era a la sazón Ministro de la Guerra.

Alejo Vera. *La poesía.*

Esta vez la política no perjudicó al arte, sino que coadyuvaron a su progreso los dos partidos políticos que se sucedieron uno a otro en la gobernación del Estado: los *moderados* dieron el Real decreto creando las *Exposiciones de Pinturas*; los liberales llevaron a la práctica esta disposición, que tanta ventaja había de reportar a los artistas españoles.

---

(1) Lucas, aunque pintó mucho, no era afecto a presentar cuadros en Exposiciones, y solamente recordamos que llevó a la de 1849 unos *Paisajes.*

*Exposición de 1858.*

No desmereció de la anterior, ni por el número ni por la calidad de las obras.

Eduardo Cano presentó *El enterramiento de Don Alvaro de Luna.*

Antonio Gisbert. *La muerte del Príncipe Don Carlos.*

Carlos María Esquivel. *Muerte de Felipe II.*

Ramón Martí y Alsina. *Ruina de Numancia.*

José Casado del Alisal. *Muerte del Conde de Saldaña.*

A estos cuadros se les señalaba defectos, pero la gente estaba deseosa de asuntos históricos, y fueron bien recibidos.

Ramón Elorriaga. *Muerte de Abel.*

Lino García. *Santa Rosalía de Palermo.*

Miguel Fluyxench. *Muerte de San Bruno.*

Valle. *Santa Sinforosa sacada del agua por su hermano.*

Villarrasa. *Virgen de la Piedad.*

Benito Soriano Murillo, Carlos L. Rivera, Eusebio Zarza, Manuel Alonso, Manuel Ojeda, Rafael Benjumea, Pablo Pardo González, Ignacio Palmerola y Ventura Miera presentaron retratos dignos de mencionarse, aunque no de figurar en primera línea.

Como paisajistas dejaron bien puesto su pabellón Carlos Haes, Martí y Alsina, Martín Rico (1), Cosme Algarra, José Rubio de Villegas, Ceferino Araujo, Vicente Camarón, Luis Rigalt, Mariano Belmonte, Romea y Antonio Redondo (2).

Por esta breve reseña se ve que en la Exposición hubo cuadros *de composición* o históricos, de asuntos religiosos, *de género*, paisajes y retratos. La Academia de Bellas Artes de San Fernando debió quedar satisfecha de este concurso, que venía a ser algo como la glorificación de sus esfuerzos y de sus iniciativas de otros tiempos.

---

(1) Hermano de Bernardo, grabador notable.

(2) Escritor y dentista.

La Exposición se verificó en el patio central del Ministerio de Fomento, patio que se cubrió con una techumbre segura y bien acondicionada, combinando perfectamente las luces.

*Exposición de 1864.*

Esta vez hubo verdadera protección por parte del Gobierno, pues construyó un edificio, que llamábamos *barracón*, de coste económico, en el solar del derruído convento de las monjas Vallecas, situado en la calle de Alcalá, esquina a la de Peligros. La construcción se realizó con carácter provisional, pero se decoró decentemente y se tuvo en cuenta dotar a todas las salas de luz cenital.

Para servirnos de base en la crónica de esta Exposición, hemos tenido la suerte de encontrar una reseña, debida a la pluma del espontáneo y elegante escritor D. Pedro Antonio Alarcón, cuyo parecer expondremos, aunque sin hacernos solidarios de los juicios que le sugería su manera de pensar. Alarcón considera las Exposiciones de Pintura como diversión pública, cuando dice que «a contemplar estas Exposiciones acuden todas las clases de la sociedad, distinguiéndose siempre, por el interés con que mira las obras y por el acertado instinto de su grosera crítica, *el pueblo* por antonomasia, la plebe de la villa, la gente que habla a voces en calles y plazas, y constituye, por decirlo así, la vanguardia de la opinión pública». Terminada la cita, pasemos a revisar pintores y cuadros.

Casado del Alisal. *La rendición de Bailén.* Alarcón estuvo muy severo con este cuadro, pues dice que carece de unidad; que la disposición de los grupos resulta confusa; que los episodios se mezclan y se oscurecen mutuamente; que el dibujo es desigual, correcto a veces, y a veces exagerado o raquítico; que el cuadro resulta abigarrado, falto de perspectiva aérea y, de consiguiente, con los términos mezclados y confundidos.

Domingo Valdivieso. *Descendimiento.* Al crítico le gustó el

colorido; pero notó incorrecciones en el dibujo y algún amaneramiento en ciertas figuras.

Gisbert. *Desembarco de los Puritanos en la América del Norte.* «Este cuadro—decía Alarcón—es la obra magistral, concienzuda, vigorosa del gran pintor que ha adquirido ya la seguridad de sus fuerzas y el dominio del arte, y ejecuta todo lo que se propone, y no hace más ni menos de lo que constituye su inspiración. Elogiaremos, ante todo, la gran unidad de acción, de composición y de sentimiento que domina en la obra. Sin perder la variedad propia de una muchedumbre de personas extrañas, ofrece aquel grupo cierto aire de cuadro de familia, que le añade nueva ternura y santidad. Sobriedad y nobleza; carácter sin afectación; dibujo grande y correcto; realidad sin *realismo*, o sea sin grosería: he aquí las principales dotes de la composición» (1).

Germán Hernández Amores. *El sepulcro: despedida de la Santísima Virgen del cuerpo muerto de Jesús.* En este cuadro el atildamiento mató la inspiración.

Teófilo Dióscoro Puebla. *Vuelta de las Hadas al lago.* Los asuntos mitológicos no le gustaban a Alarcón, y supone, con fundado motivo, después de todo, que el cuadro no inspiraba interés a nadie. Reconocía en aquel lienzo un conjunto armónico y un colorido agradable.

Lorenzo Valles. *Conversión de San Francisco de Borja.* Dice que el cuadro está inspirado en el de Paul de la Roche, que reprenta a Crómwell contemplando el cadáver de Carlos I, y añade: «Como ejecución, hay en el cuadro cierto vigor y entonación agradable, aunque, por evitar el horror de la muerte, el pintor sólo ha dejado ver, sobresaliendo del féretro, la rubia cabellera de la emperatriz; pero pintada de tal suerte, que más hace adivinar una mujer viva que un cadáver infecto.» También censura que, para precisar el hecho, hubiera colocado en

(1) Gisbert ya tenía nombre como maestro desde la Exposición de 1860, en que había presentado su famoso cuadro de *Los Comuneros.*

segundo término algunas figuras en actitud de alejarse, y tapándose las narices para evitar el mal olor.

*El cadáver de Beatriz de Cenis, expuesto en el puente de San Angelo.* Este cuadro, del mismo autor, le gustó más a D. Pedro.

Víctor Manzano. *El Cardenal Cisneros contestando a los Grandes que le pedían los poderes en virtud de los cuales gobernaba la nación.* Tampoco le gustó, tachando el dibujo de débil y el colorido de desigual. En otra ocasión, hemos tenido el sentimiento de demostrar la falsedad de la anécdota que sirve de asunto al cuadro, y estamos convencidos de que no sucedió de aquella manera; pero es lo cierto que al público, por la índole especial del acto, le resultaba simpático el lienzo, y como tiene brillantes tonos de color, y la acción allí representada es genuinamente española, los visitantes, en general, se detenían a contemplar la obra de Manzano.

Eduardo Rosales. *Isabel la Católica dictando su testamento.* En la crítica de este cuadro, no estamos conformes con D. Pedro Antonio Alarcón. «Esta es una de aquellas obras—dice—en que el pintor luce y merece más que su hechura. Merced a dos buenas condiciones, que son el acierto en la composición y la perspectiva aérea, déjase ver en este cuadro una inspiración joven, rica y llena de esperanzas; pero, como dibujo y colorido de cada una de las figuras, hay no poco que censurar, notándose frecuentemente la mano del principiante. El dibujo es incorrecto, y en cuanto a la entonación, desvirtúala por todas partes, y como que la mancha, una tinta negra que destruye, sobre todo, el color de las carnes.

»El novel expositor merece mil enhorabuenas, como las que nosotros le damos, leales y sentidas, hijas de nuestro amor al arte y a la patria, no fruto de aviesas intenciones, como lo han sido, a nuestro juicio, los primeros hiperbólicos y exageradísimos aplausos con que la gente del oficio saludó esta obra. Aquellos aplausos, lejos de provenir de una entusiasta alegría, se presentaban con el deplorable intento de perjudicar a los pintores españoles; al Sr. Gisbert, rebajando su cuadro de *Los*

*Puritanos* hasta igualarlo o subordinarlo al del Sr. Rosales, y al Sr. Rosales haciéndole cargar con la dura e infalible responsabilidad de tan loco paralelo, y desvaneciéndole e infatuzándole hasta un punto que, de ser poca la sensatez del bisoño artista, hubiera podido encariñarle con los errores de su primer ensayo, y frustrar completamente su seguro porvenir en el arte de la pintura.»

Alarcón se dejó llevar de su simpatía hacia Gisbert, y al ponerse a la cabeza de la conjura que se armó contra *el bisoño artista*, no meditó bastante un acto que podría inducir a motejarle de apasionado, cuando el mérito de la obra era de indiscutible superioridad. Había dicho nuestro crítico que el lienzo de Gisbert *valía por sí solo toda una Exposición*, y el Jurado, en la propuesta de medallas de 1.ª clase, colocó a los expositores por este orden: Rosales, Gisbert y Casado del Alisal, desautorizando el parecer de D. Pedro Antonio Alarcón.

Después de haber fustigado al pobre Rosales, Alarcón apenas se detiene a examinar los cuadros presentados en el concurso, como si el objeto de sus artículos críticos hubiera terminado. Cita los cuadros *de género* de Julio Worms (francés), Ruipérez, Zamacois, Agrassot, Serra, Hispaleto, Fierros y Ferrándiz, que le gustan poco, y en los que señala notables defectos de colorido; de los *paisajistas* no quiere mencionar a ninguno, y de *perspectiva* alaba la *Sala capitular de Valencia*, de don Pablo Gonzalvo, cerrando sus artículos con un elogio al *Gallinero*, de Federico Jiménez Fernández.

*Exposición de 1867.*

Se inauguró el 28 de Enero, con asistencia de Isabel II. Fue la última de su reinado.

El edificio, construído con carácter provisional por el banquero Indo, bajo la dirección del arquitecto Jareño, se hallaba situado en el paseo del Cisne, y formaba un paralelógramo de 38.000 pies cuadrados, siendo su mayor altura 11 metros. Tenía 12 salas, y en ellas se instalaron 454 cuadros.

Vicente Palmaroli. *La capilla Sixtina*, en el momento de hallarse en ella el Pontífice con toda su corte de cardenales y prelados escuchando el sermón que les dirige un religioso. Entonación, colorido, perspectiva, ambiente, efectos de luz; todas estas cualidades se encuentran reunidas en este lienzo, decía nuestro amigo y maestro D. Juan de Dios de la Rada y Delgado. «Y téngase en cuenta que el asunto, para un pintor de menos talento que el Sr. Palmaroli, ofrecía gravísimos inconvenientes. Un interior, y un interior cuyas paredes cubre la gran creación de Miguel Angel, ya era, por sí solo, asunto de difícil desempeño; pero cuando este interior hay que probarlo con figuras vestidas casi todas uniformemente de rojo, y cuando estas figuras tienen que destacarse sobre una alfombra verde, y en fondos de tapices, las dificultades debieran parecer insuperables si no se hubiese encargado el Sr. Palmaroli de demostrarnos con su cuadro que para un verdadero artista, que hermana la inspiración con el estudio, no existen imposibles en el mundo del arte.» La obra de Palmaroli produjo un gran efecto en el público. No así un retrato de la Infanta Isabel: se censuró de falso el colorido.

José Garnelo. *Muerte de Lucano.* Descontento de su obra el autor, la reprodujo en otra forma y estilo, presentándola en la Exposición de 1887.

Enrique Mélida. *Santa Casilda.*

Salvador Martínez Cubells. *Los Carvajales.* Color brillante como el que habíamos visto en Casado del Alisal. El cuadro es bien conocido.

Ricardo Balaca. *Toma de una galera de turcos.* No se pudo sustraer a la influencia de la antigua escuela, y descubre algo del amaneramiento de su padre, que fue un buen pintor de retratos, a la manera de Tejeo y los Madrazo.

Eduardo Cano. *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga.*

Joaquín Agrassot. *Josué.*

José Marcelo Contreras. *La madrugada del 3 de Mayo*

*de 1808*. Se halla colocado este cuadro en un salón de la Casa Ayuntamiento.

Alejandro Ferrant. *Toma de una galeota de moros en 1574.*

Manuel García (*Hispaleto*). *Aparición de Santa Inés a su padre.* Conserva mucho del estilo tantas veces censurado en los artistas de esta época.

José Casado del Alisal. *Los dos caudillos, Gonzalo de Córdova y el Duque de Nemours.* Respecto de los cuadros de Historia, decía Pí y Margall: «Fijan (los pintores) toda su atención en el estudio de los paños, y aquél se tiene por mejor artista que sabe deslumbrar más, con los reflejos del oro, la brillantez del raso, el claroscuro del terciopelo y la transparencia del tul y del encaje. La hermosura y contraste de líneas, la exactitud de los trajes, la nobleza y gallardía de las figuras, el acierto de agruparlas, cierta unidad afectada en la composición, son las principales dotes de los cuadros históricos.» Estos defectos que, con fina crítica, pone Pí y Margall a los cuadros de Historia, son condiciones esenciales del género, y, a nuestro juicio, no puede ni debe prescindir de ellas el pintor.

Francisco de Paula Van-Halen. *La noche de Zempoala: expedición de Hernán-Cortés contra Pánfilo de Narváez.*

Lorenzo Vallés. *Demencia de D.ª Juana de Castilla.* Iba el pintor por buen camino; mas no pudo llegar con ese asunto a la altura de otro genio superior que vino después. Ambos cuadros están en el *Museo de Arte Moderno.*

Antonio Gisbert. *Entrevista de Francisco I y su prometida esposa D.ª Leonor de Austria.* Fue un alarde de color.

Dióscoro Teófilo Puebla. *El compromiso de Caspe, Margarita y Mefistófeles en la Catedral, La devoción a la Virgen.* Todos con resabios del antiguo estilo.

Antonio Pérez Rubio. *Escenas del Quijote.*

José Nin y Tudó. *Muerte de Abel.* Cuadro grande y con atrevimientos. El pintor, amigo nuestro, artista de gran ilus-

tración, salió a la liza con mucho brío; pero los pinceles no respondieron a su buen deseo.

Benito Mercadé. *Traslación de San Francisco de Asís.* Cuadro pintado con sensatez y corrección. Hablando de este linaje de pintura, decía Pí y Margall: «Un misticismo exagerado y mal entendido, hijo, no de la fe, sino de la imitación; no del sentimiento, sino de un estudio más o menos detallado sobre los tipos que nos ha legado el Cristianismo en su mayor grandeza; cierta gravedad afectada en las formas, cierto amaneramiento inevitable, constituyen el carácter de los cuadros religiosos. Los pintores son imitadores casi siempre, y cuando no, más rimadores que poetas, más artífices que artistas.» Aquí puede que tuviera razón D. Francisco, por lo que respecta al siglo XIX.

Pablo Gonzalvo. *Interiores.*

Marcelino Unceta. *Carlos V en Yuste.*

Alejo Vera. *Coro de monjas. Santa Cecilia y San Valeriano.*

Domingo Valdivieso. *La primera comunión.*

Luis Alvarez. *El Cardenal Penitenciario aplicando indulgencias el Domingo de Ramos en la iglesia de San Juan de Letrán. Doña Isabel la Católica en la Cartuja de Miraflores.*

Joaquín María Hesser. *El agua bendita en las Comendadoras de Santiago. El chocolate en un convento.*

Martín Rico. *La salida de misa.*

Ricardo Navarrete. *Los capuchinos en el coro.*

Francisco Bushell. *La procesión en el Coliseo de Roma.*

Nicolás Ruiz Valdivias. *Procesión en un pueblo de Aragón.*

Francisco Díaz Carreño, *Paolo e Francesca.*

Bernardo Ferrándiz. *El tribunal de las aguas en Valencia. El charlatán político.* De este género se hacía poco, y la verdad es que tenía partidarios. Ildefonso Antonio Bermejo publicó en la *Revista Española de Ambos Mundos*, unos artículos sobre Bellas Artes, de los que entresacamos este párrafo pertinente al asunto:

«El pintor, para hacerse enteramente extraño a su siglo,

no solamente recurre a lo pasado, sino que se envanece y se gloría representando en sus lienzos, y en el siglo XIX, la risueña perspectiva del paganismo. ¿No se supone la sensibilidad en el corazón de los artistas? Entonces, ¿por qué no lloran con el pueblo? Pintar la belleza no es ciertamente la única condición del artista. El verdadero artista, además de lo bello, debe pintar su época, la vida del mundo que habita; no es artista el que se contenta con reproducir o imitar la Naturaleza. El que contempla su pasado primero que su presente, se manifiesta ingrato con la época que formó su corazón. El arte contemporáneo no tiene más que belleza exterior: atiende más a la forma que al pensamiento. Habla más a los ojos que al corazón; se ejecuta, pero no se inventa.» No estamos enteramente conformes con todas las afirmaciones de Bermejo, pero en el fondo le concedemos mucha razón.

Serafín Rincón. *Reparto de sopa en un convento de capuchinos.*

Ignacio León y Escosura. *Narración de las campañas.*

Francisco Domingo. *Un lance del siglo XVII.* Aquí se reveló como un gran colorista. El cuadro nos entusiasmó a los muchachos.

Federico Jiménez. *Gallinas espantadas por un perro. Nido de palomas.* En este género no había quien le igualase.

Eduardo Zamacois. *La primera espada.* Fue discípulo de Meisonnier. Recordamos un cuadro suyo titulado *Los limosneros*, que era un prodigio de paciencia por la minuciosidad de detalles.

Como puede apreciarse por la breve reseña que de las Exposiciones de Pinturas hemos hecho, éstas sufrieron una transformación completa desde aquellas instalaciones de tres o cuatro docenas de cuadros que la Academia cobijaba en sus salones, hasta la construcción de edificios especiales, más o menos sólidos y elegantes, donde se exponían cuatrocientos cuadros; desde aquellos lienzos de estilo amanerado de Tejeo, Esquivel y los Madrazo, hasta tan grandiosas concepciones de Rosales,

Gisbert y de otros muchos. Puede decirse que la pintura española, agonizante al comienzo de nuestros apuntes históricos, renació de sus cenizas, volviendo a ser con *Los Puritanos* y *El Testamento de Isabel la Católica*, honrosa continuación del siglo XVII.

Y, sin otra nueva *serie*, quedan definitivamente terminadas las *Crónicas del tiempo de Isabel II*, para no repetir el caso del prestidigitador Mr. Hermann, que en el teatro de la Zarzuela, el año 1860, dió cinco veces la *última* función de despedida.

FIN

# LIBROS PUBLICADOS

POR

# LA ESPAÑA MODERNA

**que se hallan de venta en su Administración,**
**López de Hoyos, 6.—MADRID**

| N.° del Catál.° | | Pesetas |
|---|---|---|
| 513-514. | **Aguanno.**—La génesis y la evolución del Derecho civil (Dos tomos). | 15 |
| 176 | — La Reforma integral de la legislación civil.. | 4 |
| 177 | **Alcofurado.** — Cartas amatorias de la monja portuguesa Mariana Alcofurado, dirigidas al Conde de Chamilly.... | 3 |
| 315 | **Amiel.**—Diario íntimo.. | 9 |
| 178 | **Anónimo.**--¿Académicas? | 1 |
| 179 | — Currita Albornoz al P. Luis Coloma....... | 1 |
| 327-328 | **Antoine.**—Curso de Economía Social, 2 vols. | 16 |
| 180 | **Arenal.** — El Delito colectivo.............. | 1,50 |
| 182 | — El Derecho de gracia. | 3 |
| 181 | — El Visitador del preso. | 3 |
| 323 | **Arnó.**—Las servidumbres rústicas y urbanas.--Estudio sobre las servidumbres prediales..... | 7 |
| 114 | **Arnold.** — La crítica en la actualidad......... | 3 |
| 172 | **Asensio.**—Fernán Caballero.............. | 1 |
| 39 | — Martín Alonso Pinzón. | 3 |
| 184 | **Asser.** — Derecho Internacional privado...... | 6 |
| 368 | **Bagehot.** — La Constitución inglesa........ | 7 |
| 391 | — Leyes científicas del desarrollo de las naciones en sus relaciones con los principios de la selección y de la herencia | 4 |
| 416 | **Baldwin.**—Elementos de Psicología.......... | 8 |
| 111 | **Balzac.**--César Birotteau | 3 |
| 54 | — Eugenia Grandet.... | 3 |
| 112 | — La Quiebra de César Birotteau........... | 3 |

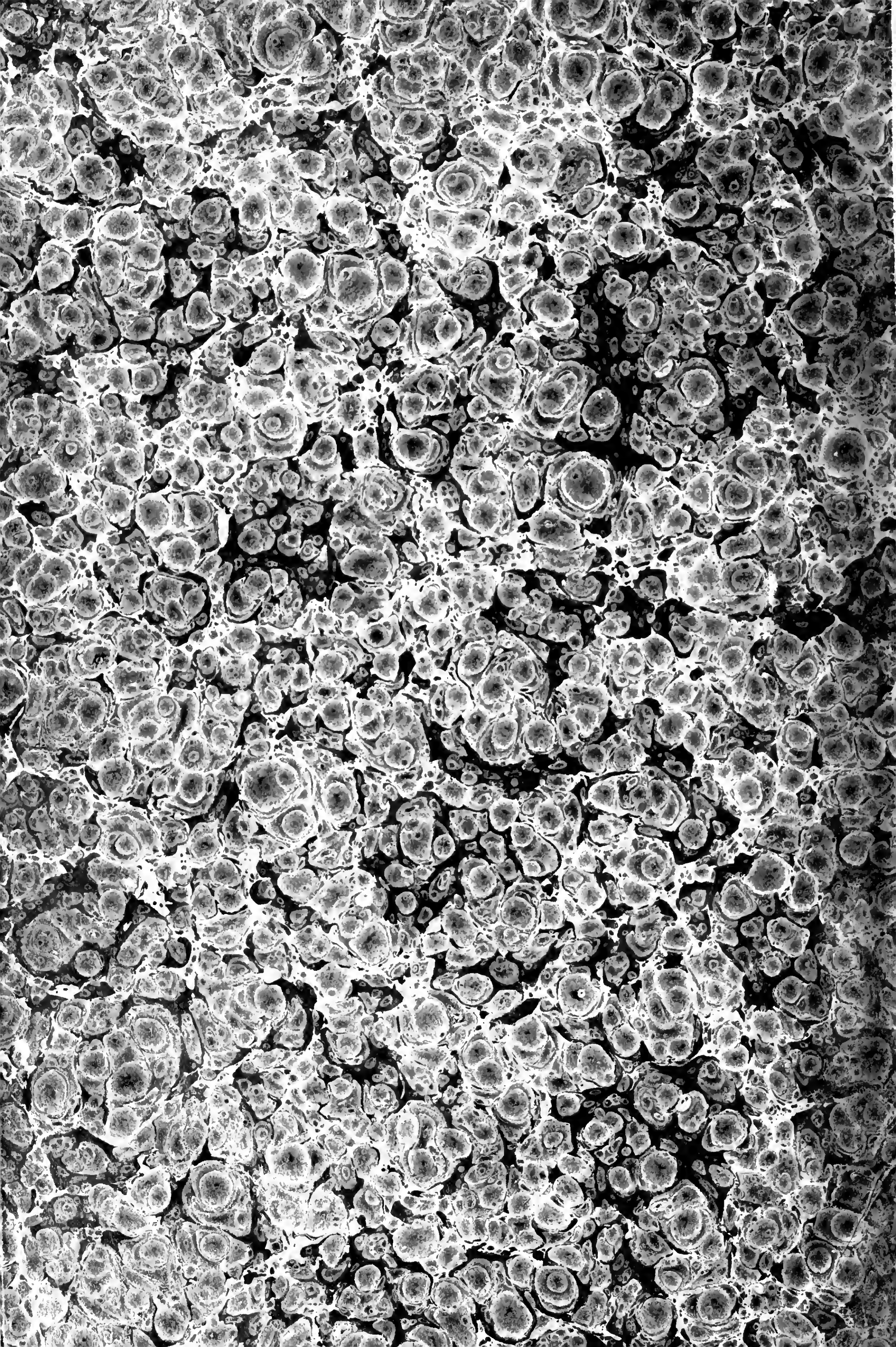
| N.° del Catál.° | | Pesetas |
|---|---|---|
| 62 | — Papá Goriot......... | 3 |
| 76 | — Ursula Mirouet...... | 3 |
| 2 | **Barbey d'Aurevilly.** — El Cabecilla.......... | 3 |
| 12 | — El Dandismo y Jorge Brummel............. | 3 |
| 131 | — La Hechizada....... | 3 |
| 120 | — Las Diabólicas...... | 3 |
| 124 | — Una historia sin nombre................. | 3 |
| 110 | — Venganza de una mujer.................. | 3 |
| 495 | — **Barthelemy-Saint-Hilaire.**—Buda y su religión.............. | 7 |
| 130 | **Baudelaire.**— Los paraísos artificiales........ | 3 |
| 163 | **Becerro de Bengoa.**—Trueba............. | 1 |
| 174 | **Bergeret.**—Eugenio Mouton (Merinos).... | 1 |
| 552 | **Berzeviczy.**—Beatriz de de Aragón, Reina de Hungría............. | 7 |
| 353 | **Boccardo.**—Historia del Comercio, de la Industria y de la Economía política, para uso especialmente de los Institutos técnicos y de las Escuelas superiores de Comercio.............. | 10 |
| 311 | **Boissier.**—Cicerón y sus amigos.—Estudio de la sociedad romana del tiempo de César....... | 8 |
| 380 | — La Oposición bajo los Césares............. | 7 |
| 525 | **Bouchot.**—Historia de la literatura antigua..... | 6 |
| 169 | **Bourget.**-Hipólito Taine | 0,50 |
| 395 | **Bréal.**— Ensayo de Semántica. (Ciencia de las significaciones)....... | 5 |

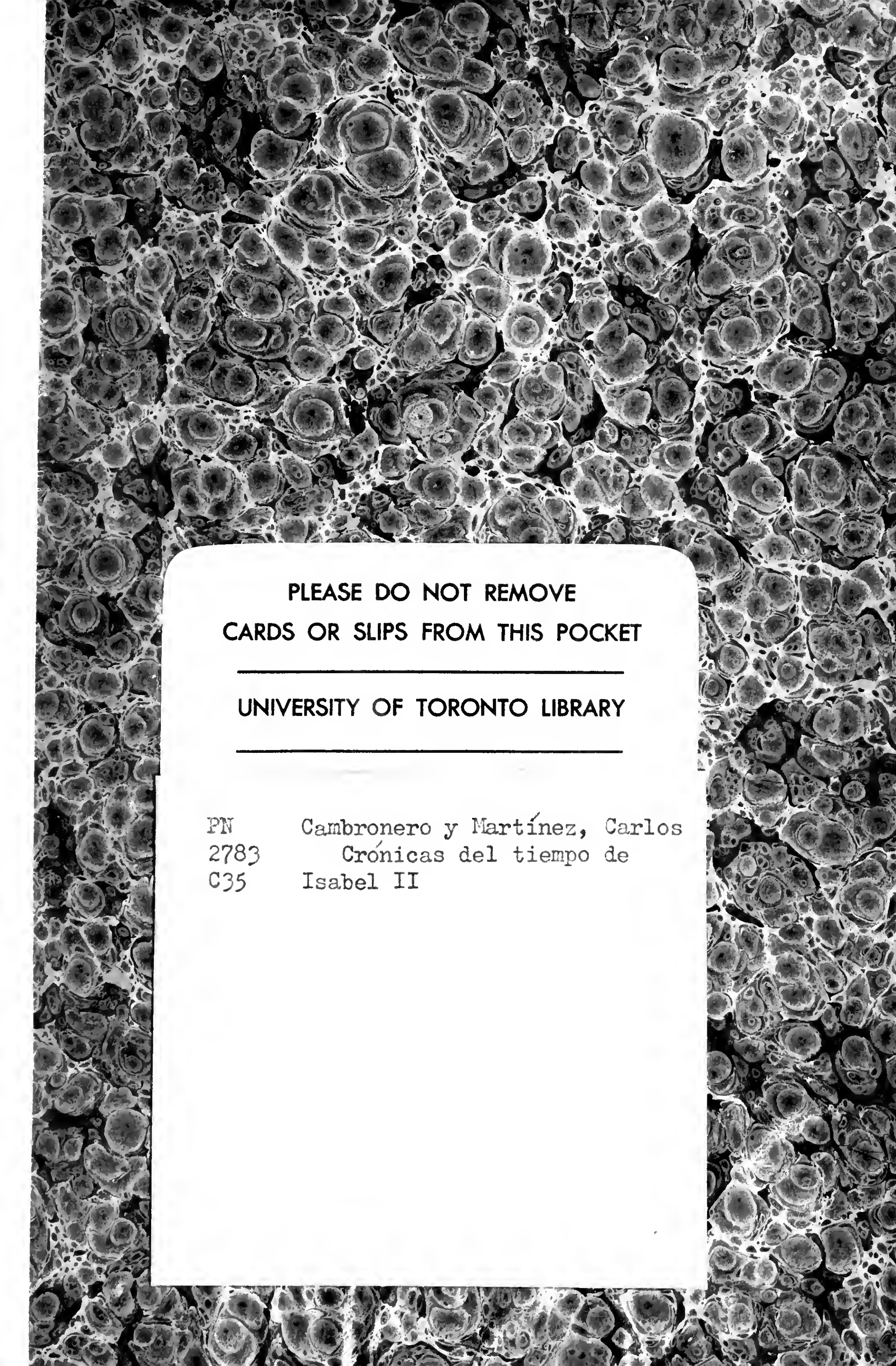
N.° del Catál.° — Pesetas

447 **Bredif.** — La Elocuencia política en Grecia..... 7
399 **Bret Harte.** — Bloqueados por la nieve....... 2
484 **Brooks Adams.**—La ley de la civilización y de la decadencia de los pueblos 7
505-526 **Bryce.** — La República Norteamericana, dos tomos.......... 13
556 — El gobierno de los Estados en la República Norteamericana...... 7
367 **Bunge.**—La Educación.. 12
185-186 **Burgess.** — Ciencia política y Derecho constitucional comparados *(dos tomos)*........... 14
557 **Burnouf.** — Las religiones, literatura y constitución social de la India 7
547-548 **Buylla.**— Economía (*dos tomos*)........... 10
533-537-542 **Caillaux**.—Los Impuestos en Francia, (*tres tomos*)........... 18
520 **Cambronero.**—Las Cortes de la Revolución... 4
36-37 **Campe.** — Historia de América (*dos tomos*)... 6
156 **Campoamor.**—Cánovas. 1
79 — Doloras, cantares y humoradas............ 3
69 — Ternezas y flores..... 3
317-354-371 **Carlyle.**—La Revolución francesa (*tres tomos*)............. 24
393 — Pasado y presente.... 7
189 **Carnevale.**—La cuestión de la pena de muerte.. 3
102 **Caro.**—Costumbres literarias................ 3
58 — El pesimismo en el siglo XIX............. 3
65 — El suicidio y la civilización............... 3
363 — La filosofía de Goethe 6
293 **Castro.**—El libro de los galicismos........... 3
394 **Colombey.** — Historia anecdótica de El Duelo en todas las épocas y en todos los países....... 6
190-191 **Collins.** — Resumen de la filosofía de Spencer (*dos tomos*)........ 15
437 **Comte.** — Principios de Filosofía positiva..... 2
64 **Coppée.**—Un idilio..... 3
404 **Couperus.**—Su Majestad. 3
361 **Champcommunale.**—La sucesión abintestato en Derecho Internacional privado.............. 10
515 **Chassay.**--Los deberes de la mujer en la familia. 3
40 **Cherbuliez.** — Amores frágiles............. 3
26 — La tema de Juan Tozudo 3
93 — Meta Holdeins........ 3
18 — Mis Rovel........... 3
91 — Paula Meré......... 3
297-298 **Darwin.** — Viaje de un naturalista alrededor del mundo (*dos tomos*).. 15
59 **Daudet.**—Cartas de mi molino............. 3
125 — Cuentos y fantasías.. 3
13-14 — Jack (*dos tomos*)... 6
46 — Novelas del lunes.... 3
540 **Delorme.** — César y sus contemporáneos...... 6
536 **Deschanell.** —Lo malo y lo bueno que se ha dicho de las mujeres... 7
425 **Dollinger.**— El Pontificado................ 6
166 **Dorado.** — Concepción Arenal.............. 1
33 **Dostoyusky.**—La novela del presidio...... 3
301 **Dowden.** — Historia de la literatura francesa.. 9
402 **Dumas.**—Actea........ 2
340 **Eltzbacher.** — El anarquismo, según sus más ilustres representantes. 7
326 **Emerson.**—La ley de la vida................ 5
332 — Hombres simbólicos. . 4
413 — Ensayo sobre la naturaleza, seguido de varios discursos........ 3,50
442 — Inglaterra y el carácter inglés........... 4
459 — Los veinte ensayos... 7
516 **Ellen Key.**—El amor y el matrimonio........ 6
342 **Ellis Stevens.**—La Constitución de los Estados Unidos, estudiada en sus relaciones con la Historia de Inglaterra y de sus colonias.......... 4

| N.º del Catál.º | | Pesetas |
|---|---|---|
| 553 | **Engels.**—Anti-Dühring o revolución de la ciencia, de Eugenio Dühring | 7 |
| 162 | **Fernán Flor.**—Tamayo.. | 1 |
| 158 | — Zorrilla | 1 |
| 155 | **Fernández Guerra.**—Hartzenbusch | 1 |
| 92 | **Ferrán.**-Obras completas | 3 |
| 42 | **Ferry.**—Estudios de Antropología | 3 |
| 352 | **Finot.**—Filosofía de la longevidad | 5 |
| 534 | **Fisher.**—Ecouomía política y geométrica | 8 |
| 357 | **Fitzmaurice-Kelly.**—Historia de la Literatura española | 10 |
| 24 | **Flaubert.**—Un corazón sencillo | 3 |
| 390 | **Flint.**—La Filosofía de la Historia en Alemania.. | 7 |
| 196-197 | **Fouillée.**—Historia de la filosofía (*dos tomos*) | 12 |
| 195 | — La ciencia social contemporánea | 8 |
| 194 | — Novísimo concepto del derecho en Alemania, Inglaterra y Francia.. | 7 |
| 451-452 | —Historia de la filosofía de Platón (*dos tomos*) | 12 |
| 554-555 | — Compendios de los grandes filósofos (*dos tomos*) | 12 |
| 333 | **Fournier.**—El ingenio en la historia.—Investigaciones y curiosidades acerca de las frases históricas | 3 |
| 198-199 | **Framarino dei Malatesta.**—Lógica de las pruebas en materia criminal (*dos tomos*) | 15 |
| 509 | **Fromentin.**—La pintura en Bélgica y Holanda.. | 6 |
| 302-303 | **Gabba.**—Cuestiones prácticas de Derecho civil moderno (*dos tomos*). | 15 |
| 307 | **Garnet.**—Historia de la Literatura italiana | 9 |
| 201 | **Garofalo.**—Indemnización á las víctimas del delito | 4 |
| 200 | — La criminología.—Estudio sobre el delito y la teoría de la represión, con un Apéndice sobre los términos del problema penal, por Luis Carelli | 10 |
| 202 | — La superstición socialista | 5 |
| 507 | — El delito como fenómeno social | 4 |
| 539 | — Justicia y Civilización | 4 |
| 98 | **Gautier.**—Bajo las bombas prusianas | 3 |
| 167 | — Enrique Heine | 1 |
| 132 | — Madama de Girardín y Balzac | 3 |
| 121 | — Nerval y Baudelaire.. | 3 |
| 70 | **Gay.**—Los Salones célebres | 3 |
| 345 | **George.**—Protección y librecambio | 9 |
| 421 | — Problemas Sociales.. | 5 |
| 261 | **Giddings.**—Principios de Sociología | 10 |
| 414 | — Sociología inductiva. | 6 |
| 485 | **Girard.**—La Elocuencia ática | 4 |
| 546 | — El sentimiento religioso en la Literatura griega | 7 |
| 286 | **Giuriati.**—Los errores judiciales | 7 |
| 531 | — El Plagio | 8 |
| 164 | **Gladstonne.**—Lord Macaulay | 1 |
| 287 | **Goethe.**—Memorias | 5 |
| 538 | **Gómez Villafranca.**—Indices de *La España Moderna*, tomos 1 á 264, formados aplicando el sistema de clasificación bibliográfica decimal.. | 12 |
| 406 | **Gonblanc.**—Historia general de la Literatura. | 6 |
| 21 | **Goncourt.**—Germinia Lacerteux | 3 |
| 204 | — Historia de María Antonieta | 7 |
| 44 | — La Elisa | 3 |
| 61 | — La Faustín | 3 |
| 129 | — La señora Gervaisais.. | 3 |
| 318 | — Las favoritas de Luis XV | 6 |
| 6 | — Querida | 3 |
| 11 | — Renata Mauperín | 3 |
| 358 | — La Du-Barry | 4 |
| 528 | — La Clairon | 6 |
| 543 | — La mujer en el siglo XVIII | 5 |

| N.º del Catál.º | | Pesetas |
|---|---|---|
| 206 | **González**.-Derecho usual | 5 |
| 282-283 | **Goodnow**.—Derecho administrativo comparado (*dos tomos*)........ | 14 |
| 207 | **Goschen**.—Teoría de los cambios extranjeros... | 7 |
| 208 | **Grave**. — La sociedad futura................ | 8 |
| 469, 470, 461 - 462. | **Green**.—Historia del Pueblo inglés (*cuatro tomos*)..... | 25 |
| 209 | **Gross**.—Manual del juez. | 12 |
| 502 | **Guizot**. — Abelardo y Eloísa.............. | 7 |
| 210 | **Gumplowicz**. — Derecho político filosófico...... | 10 |
| 211 | — Lucha de razas....... | 8 |
| 330 | —Compendio de Sociología | 9 |
| 527 | — La Sociología y la política................ | 4 |
| 212 | **Guyau**. — La educación y la Herencia......... | 8 |
| 331 | — La moral inglesa contemporánea, ó sea, Moral de la utilidad y de la evolución......... | 12 |
| 471 | **Hailman**.—Historia de la Pedadogía........... | 2 |
| 290 | **Hamilton**. —Lógica parlamentaria............ | 2 |
| 213 | **Hausonville**. — La juventud de Lord Byron. | 5 |
| 324 | **Heiberg**. — Novelas Danesas ......... .... | 3 |
| 41 | **Heine**.—Memorias...... | 3 |
| 314 | — Alemania........... | 6 |
| 396 | **Höffding**.—Psicología experimental......... | 9 |
| 426 | **Hume**.—Historia de la España contemporánea.. | 8 |
| 412 | — Historia del Pueblo Español............. | 9 |
| 214 | **Hunter**. — Sumario del Derecho romano...... | 4 |
| 316 | **Huxley**.—La educación y las ciencias naturales.. | 6 |
| 43 | **Ibsen**.—Casa de muñeca. | 3 |
| 53 | — Los Aparecidos y Edda Gabler............... | 3 |
| 423 | **Jitta**.—Método de Derecho internacional..... | 9 |
| 217 | **Kells Ingram**.—Historia de la Economía política. | 7 |
| 219 | **Koch y otros**. — Estudios de higiene general. | 3 |
| 295 bis. | **Korolenko**. — El desertor de Sajalín...... | 2,50 |
| 322 | **Kropotkin**.—Campos, fábricas y talleres....... | 6 |
| 299 | **Krüger**.—Historia, fuentes y literatura del Derecho romano......... | 7 |
| 517 | **Lagerlof**.—El esclavo de su finca.............. | 3 |
| 220 | **Lange**.—Luis Vives.... | 2,50 |
| 454 | **Larcher y Jullien**.--Opiniones acerca del matrimonio y del celibato... | 5 |
| 221 | **Laveleye**. — Economía política............. | 7 |
| 369 | — El Socialismo contemporáneo.............. | 8 |
| 319 | **Lemcke**.—Estética..... | 8 |
| 288 | **Lemonnier**.—La Carnicería (Sedán)......... | 3 |
| 321 | **Leroy-Beaulieu**. — Economía política........ | 8 |
| 474 | **Lester Ward**. — Factores Psíquicos de la Civilización............ | 7 |
| 431 | **Lewis-Pattée**. — Historia de la Literatura de los Estados Unidos.... | 8 |
| 222 | **Lombroso**.—La Escuela criminológico-positivista................. | 7 |
| 385-386 | — Medicina legal (*dos tomos*).............. | 12 |
| 382 | **Liesse**.—El trabajo desde el punto de vista científico, industrial y social | 9 |
| 223 | **Lubbock**. — El empleo de la vida. ........... | 3 |
| 438 | **Macaulay**. — Estudios jurídicos............ | 6 |
| 294 | — La Educación........ | 7 |
| 305-306 | — Vida, memorias y cartas (*dos tomos*)..... | 14 |
| 460 | **Mac-Donald**.—El criminal tipo.............. | 3 |
| 224 | **Manduca**. — Procedimiento penal......... | 5 |
| 535 | **Marie**.—Misticismo y locura................ | 5 |
| 504-510-522 | **Marshall**.—Tratado de Economía política (tres tomos)...... | 21 |
| 225-226-227 | **Martens**.—Derecho internacional (público y privado) (*tres tomos*) | 22 |
| 424 | —Tratado de Derecho internacional.--Apéndice. — La Paz y la guerra... | 8 |




PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

